



من المكتبة العربية (الملف الأول)

عرض وتحليل :

- الشعر العربي من منظور حضارى
- نظرية المسرح
- السياسى
- موسم الهجرة للشمال
- لا تلوموا الخريف
- الدموع لا تمسح الأحزان
- اختناقات العشق والصباح
- نبضات وومضات
- التواريخ والأمكنة
- أدب أمريكا اللاتينية
- عرض الكتب بين الأمس واليوم (تحقيق)



ماكس فريش

رحيل أدبيين
عالميين



جراهام جرين

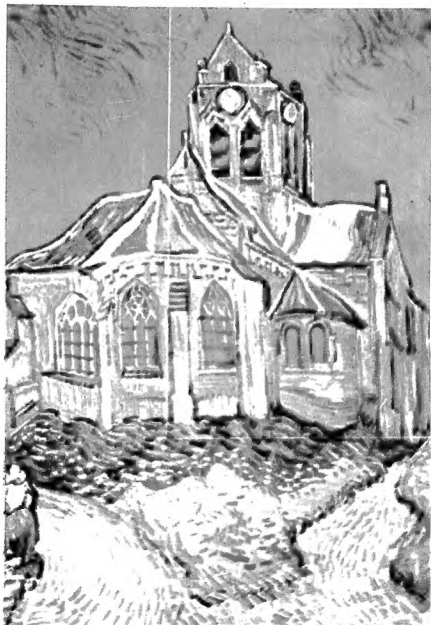
بالإضافة إلى الأبواب الثابتة :

قصة / شعر / متابعات / رسائل جامعية

مسرح / سينما / من المجلات العالمية والعربية / فنون تشكيلية

عدد ممتاز (الثنى : جنيه ونصف)

طبيعة
للفنان الهولندي فان جوخ



القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تقدم في أعدادها الممتازة المقبلة ملفات عن :

- من المكتبة العربية الحديثة
(عرض وتحليل)
- يوسف إدريس قصاصاً ومسرحياً
- الفلسفة في الجامعة المصرية
- النقد الأدبي

تصدر

منتصف كل شهر

عدد ممتاز (جنيه مصرى أو ما يعادله)

الاسعار في البلاد العربية

لبنان ١٠٠٠ ليرة . الاردن ٧٥٠ فلس . تونس
١,٥٠٠ دينار . المغرب ٢٥,٠٠ درهم البحرين
٧,٠٠٠ فلس . قطر ٧,٠٠٠ ريال . المملكة العربية
السعودية ٧,٠٠٠ ريال . دبى / ابو ظبى ٧,٠٠٠
درهم . مسقط ٨٠٠ به . غزة / القدس / الضفة
١,٠٠٠ دولار . الجمهورية اليمنية ٢٠ ريال . لندن
١,٥٠ جك . نيويورك ٨,٠٠ دولار .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ١١٥٠ قرشا، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة
للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

الاشتراكات من الخارج
عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد، ٤٢
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد :
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ كل كاتب مسئول عما ينشر باسمه
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء
نشرت أو لم تنشر ◆

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

١. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير

١. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

عصام عبد الله



الافتتاحية

الدراسات

- ٧ * الشعر العربي من منظور حضاري / دراسة د. محدث الجيار د. عصام بى
- ١٢ * نظرية المسرح السياسي / دراسة : د. أحمد العشري سمير عوض
- ١٨ * موسم الهجرة إلى الشمال / رواية : الطيب صالح د. عبد الرحيم عميد
- ٢٦ * البوم لا تخشع الأحزان / قصص : د. طه وادى د. محمد صالح الشغلي
- ٣٢ * لا تلوموا الخريف / رواية : د. يوسف عز الدين د. عادل ناشد
- ٣٥ * اختناقات العشق والصباح / قصص : إدوار الخراط شمس الدين موسى
- ٣٨ * نبضات وومضات / شعر : د. جمال يندر د. السيد أبو النجا
- ٤٢ * التواريخ والأمكنة / شعر : عبد العزيز مواني مفرح كريم
- ٤٥ * أدب أمريكا اللاتينية / ترجمة : أحمد حسان ابتهاج سالم

قصص

- ٥٤ * حلقة السمك إدوار الخراط
- ٧٤ * ألوان نادية البهاوى
- ٨٧ * طيف محمود سليمان
- ١٠٧ * المقابر / الكاتب المجري : إيفان مائدى ت : سوريال عبد الملك

شعر

- ٤٨ * النهر يجرى في اتجاهنا عبد النعم رمضان
- ٥٩ * لغة عبد المقصود عبد الكريم
- ٦٦ * باتتجنى البعيدة محمود عبد الحفيظ
- ٨٤ * وأما بنعمة ربك فحدث مجاهد عبد النعم مجاهد
- ١٠٤ * الرقص في شوارع الفرق صلاح عبد العزيز
- ١٢٦ * نداء الداهل إلى من نمته المسائل نشأت المصري
- ١٣٤ * ضفدعة السرك محمد يوسف

مسرح

- ٦٠ * الإضامة وأثرها في التشكوين المسرحي عثمان عبد المعطى عثمان
- ٧٧ * الآلة ودراما الإنسان الطيب د. عصام عبد العزيز

سينما

- ٨٨ * الإمبراطور أحمد عبد الله

فنون تشكيلية

- ١٢٨ * محمود مختار في ذكرى ميلاده الثوية د. أحمد عبد الحليم

أصوات وتعليقات

- ١٢٢ * نوافذ ثقالية التحرير

حوارات وتحقيقات

- ٩٠ * عرض الكتب بين الأسس واليوم أحمد سلطان

رسائل ومتابعات

- ٥٠ * رحيل أدب كبير : جراهام جرين وعمله الروائي أحمد عمر شاهين
- ٦٨ * رحيل كاتب كبير : ماكس فريش د. أحمد كامل عبد الرحيم
- ٧٢ * رسالة منريد : المؤتمر الدولي للدراما القديمة حسن عطية
- ٩٤ * رسالة بلريس : مصير الحداثة وائل غالى
- ٩٧ * المهرجان القومى الأول للأفلام الروائية حسين بيومى

رسائل جامعية

- ١١٦ * شعر عبد الكريم الكرمي (أيوسلى) قطب عبد العزيز

من المجلات العربية

- ١٣٥ * الأدب والأيدولوجيا الوحدة الإنسانية في الفكر الإنسان
- ١٣٨ * الوحدة الإنسانية في الفكر الإنسان

من المجلات العالمية

- ١٤٠ * الحوار الأخير مع الراحل جراهام جرين ت : محمود قاسم

الصفحة الأخيرة

- ١٤٤ * قرامة في أحداق الجبلة شعر د. حسن فتح الباب عبد الله السطى



فنية الأدب بين التأثير والتعبير

في الفصل السادس من كتابه «فن الشعر» عند حديثه عن عملية التطهير من الخوف والشفقة التي يمر بها المخرجون خلال مشاهدتهم مسرحية تراجيدية: «تتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، ويأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من هذين الانفعاليين» (ص ٩٥).

وفي غضون المصير التالية، أكد كثير من مدرسي البلاغة والنقاد والشعراء على أن الهدف الرئيسي للأدب هو تحريك مشاعر مستهلكه، وتوليد استجابة انفعالية قوية داخله، ومن ثم، تحدث له المتعة، ولذا، نجد هذا المستهلك — في العادة — يقرأ عملاً فنياً بوصفه «مؤثر» أو يستهجن عملاً آخر يدعى أنه لا يثير فيه انفعالا أو أنه يخاطب العقل وحده.

وإذا كان القرن الثامن عشر قد شهد فكرة تأثير النظرة إلى الفن على أنه سجل لانفعالات الفنان وأداة توصيلها إلى الآخرين، فلما شاعت في القرن التالي على نطاق واسع حتى أصبح المبدعون في شتى ميادين الفن يسبقون في أعمالهم طبقاً لتلك الرؤية. وبطل الكثيرين من عديته، بذل الكاتب الروائي تولستوي محاولات ناجحة للترويج للنظرية الانفعالية في كتابه «ما هو الفن؟؟»

وبعد نظرية المحاكاة نجىء النظرية التأثيرية التقليدية الثانية في تعريف الأدب كفن، فتربطه بطبيعة مستهلكه الزاجية، سواء كان قارئاً أو متفرجاً. ولذا، تؤكد تلك النظرية على التأثير الذي يمكن أن يحدثه الأدب في قارئه أو الدراما المعروضة في مشاهدتها. ومن ثم، يطلق عليها — أحياناً — مع مثيلاتها الأخريات النظريات البرمائية، على أساس أن نتائجها ذات تأثيرات عملية.

ولما كان تأثير هذه النظريات انفعالياً في الدرجة الأولى، فقد عُرفت — أحياناً أخرى — بالتأثيرات الوجدانية، بما يوافق في علم النفس تحريك المواقف والأحاسيس.

والاهتمام بتجربة المخرجين السيكولوجية مع الفنون، يرجع — كنظرية المحاكاة — إلى آداب اليونان القديمة. فقد أشار إليها أرسطو على نمو مشوب بالغموض واللبس عندما ذكر في كتابه «السياسة» أنه «يجب علينا دراسة الموسيقى لا من أجل مزية واحدة، ولكن من أجل مزايا متعددة. فيقصده منها: (١) التعليم، و (٢) التطهير — Catharsis، و (٣) المتعة الدنيوية». ولقد تردّد مصطلح الكاتريسيس هذا لدى أرسطو مرة أخرى

حيث رأى العمل الفني تعبيراً عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى غيره ، كما رأى أن الفن يمكنه أن يثير مشاعر غير سارة في مشاهديه ، كما يمكنه أن يصور مناظر محزنة تلمس القلب .

ويظهر بعض النظريات البرجماتية ، والأخرى المتطرفة بالإنارة الوجدانية ، نجد بعضها في طرف يرى بأن هناك قارناً للرواية أو مشاهداً للمسرحية يفيد احساسه بكيانه الخاص وينتجج اندماجاً كلياً مع الشخصيات وأقدارها ، حتى ليصل الاندماج إلى أن يصبح هو نفسه هذه الشخصية أو تلك ، بينما نجد في الطرف الآخر بعضاً منها يرى أنه من الممكن وجود قارئ أو مشاهد يبقى منفصلاً ومستقلاً ومشاعره عن العمل الفني لوجود ما يسمى بـ « البعد النفسي » بينها . ومن ثم ، يظل مهتماً بحقيقة أنه لا يواجه الحياة ذاتها ، وإنما يواجه عملاً فنياً . وفي ضوء هذا التباين الذي يعنى علم ثلاثي الذات في العمل الفني يقول أرسطو في الفصل الرابع من نفس كتابه « فن الشعر » :

« فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء ، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها ، وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه ، وذلك مثل أشكال أسد أنواع الحيوانات ، وجثث الملوك . بل إن ذلك يتضح في حقيقة أخرى ، وهي أن التعلم يعطى أعظم النفع ، لا للفلاسفة وحدهم ، ولكن لسائر البشر ، مهما قلّ نصيبهم منه » (ص ٧٩) .

ومن هذا المنطلق ، قدم هوراس في رسالته « فن الشعر » قاعدة كلاسيكية للجدل الدائم حول ما إذا كان الأدب تجربة نفسية خالصة ، أم هي أيضاً — وفي النهاية — تجربة أخلاقية ، وذلك عندما أدرك أن الشعراء يهدفون إما إلى التعليم ، وإما إلى الانتعاش ، ولكنهم — في أفضل حالاتهم — يجمعون بين الفيد والجميل .

ومنذ تلك الرؤية ، راح فريق من النقاد يؤكدون على عنصر الانتعاش الخالص ، بينما راح فريق آخر يؤكدون على عنصر التعليم ، إلا أن الغالبية

العظمى منهم يرون أن الأدب يهدف إلى تحقيق الانتعاش والتعليم معاً ، لأن هذين العنصرين — طبقاً للحقيقة العملية — متداخلان . فلكي يعلم الأدب يجب أن يكون متعمقاً ، ولكي يتعمق الأدب يجب أن يكون ممتعاً .

لا أحد ينكر — بالطبع — أن الأدب يؤثر تأثيراً فعلياً على قارئه أو مشاعره إذا كان مسرحياً . إلا أن تلك النظريات البرجماتية والأخرى الوجدانية أو الانفعالية ليست أقل من نظريات المحاكاة تعرضاً للاعتراضات والتقدم .

ولعل أول هذه الاعتراضات ، هو أنه من السبيل — بل يكاد يكون من المستحيل — الجزم بمعرفة كنه ما يخوضه القارئ أو المشاهد فعلياً من تجارب نفسية خلال عملية الممارسة أو قضاها . ولهذا ، يحتاج الأمر إلى إجراء العديد من التجارب والاختبارات حتى يمكن الوصول إلى نتائج محددة وحاسمة في هذا الشأن .

ومن ثمة ، كان من غير المحتمل وجود توصيف واحد عند يكون مرضياً على نحو كاف عند تطبيقه على التجارب الكثيرة المتنوعة التي يمكن أن يقدمها الأدب . أضف إلى ذلك ، وإذا ما سلمنا بأن أذواق الناس وأمزجتهم شديدة التباين ، كان علينا أن نسلم إلى جانب ذلك تسلياً لا لبس فيه ، بأن عملاً أدبياً معيناً يمكن أن يحدث فيهم استجابات نفسية مختلفة . فإذا كان من الممكن وجود قارئه ساذج عمود القدرات ينتمج اندماجاً كلياً مع شخصيات رواية ما ، كان من الممكن أيضاً وجود قارئه آخر أكثر ذكاءً ووعياً ، يظل منفصلاً عن شخصيات نفس الرواية . زد على هذا ، أنه من التوقع أن تحدث أجناس أدبية متنوعة تجارب وجدانية مختلفة في نفوس مستهلكيها المختلفين .

فمن المحتمل ، أن ينتمج قارئه ما اندماجاً ولو جزئياً مع شخصيات رواية معينة ، أكثر أو أقل من اندماجه مع موضوع قصيدة قصصية ، أو متناخ مسرحية قصيرة مثلاً .

وعلى أية حال ، فإن محاولة الوصول إلى توصيف صحيح ومشروع للتجربة النفسية التي يخوضها قارئ الأدب أو مشاهد المسرحية ، تستوجب على الباحث أن يواجه . صعوبات صعبة ، لأنه يجد نفسه يعمل في ميدان العالم السيكولوجي الذي لا يسهل اكتشاف درويبه إلا بصعوبة بالغة ، بل وأن هذا الميدان هو — بلا شك — ليس مجال النقد الأدبي بالمعنى التخصصي .

نظرية التعبير

والطريقة التقليدية الثالثة في النظر إلى الأدب كفن تربطه — هذه المرة — بصانعه أو مبدعه . فهي تمد الأشكال الأدبية متوجت من خلق شاعر ، أو روائي ، أو مؤلف مسرحي ، أو قصصي . ولهذا الطريقة مفهومين أساسيين يتصلقان بالشاعر وعمله ، وتتمدد جلودهما . كالنظرية السابقتين — في الأدب الكلاسيكية القديمة .

(١) أولها ، مفهوم الإلهام الذي يعدّ الشاعر نبياً توحى إليه ربات الفنون بعباداتها حين يتلبسه ويأخذن في التكلم من خلال قلبه . ولهذا ، فإن الفنان في لحظة إبداعه يستغرق في تأملاته ، ويكاد يصعب غالباً عن حواسه وما عوفاً في دوامة جياشة يمررها أفلاطون بأنها حالة « جنون إلهي » . ومن ثم ، كان الشاعر في رأيه مخلوق خفيص متجحف . يتلقى الشعر من قوة غابرية حلوية . وإذا كان الشاعر ليس أهلاً لإبداع شعر جميل ما لم يتصل بالهة الفن . فإن الشاعر الخفيف المجد ليس هو الذي يخلق الشعر الراقع . الخالد ، وإنما الألهة نفسها هي التي تتخذ وسيلة كي تلبثنا أصواتها من خلاله . وطبقاً لتلك الرؤية ، فإن الأدب الأكثر عمقاً ، والأبلغ حكماً ، يكون مستوحى ، وكأنه نبوءة مقدسة تنزل على الشاعر وهو في حالة من الانجذاب الصوري .

ولقد سادت صورة جديدة من هذا المفهوم خلال العصر الرومنسي في أواخر (٥)

الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

القرن الثامن عشر وغضون القرن التاسع عشر . وتتمثل نسخة هذا المفهوم المسندة في الاعتقاد بأن الشاعر لا يكون متلبساً بالهايات الفنون — أو مؤخوذاً « بالجنون الإلهي » كما زعم أفلاطون — وإنما هو مؤهل بقوة إلهام قلّة وغير عادية . فهو شخص عبقري ، يستطيع من خلال خياله الحصب وعواطفه الجياشة وموهبته الفطرية أن يكون قادراً على إدراك وتسجيل الحقائق المتعلقة بالإنسان ، والتي يعجز عامة الناس عن أن يدركوها أو يشعروا بها .

وفي تلك الحلة ، يعدّ الأدب شكلاً من التعبير الذي يمثل في عملية نفسية معقدة تندفع فيها للمشاعر القوية التي يتعذر كبتها . وهنا تذكر مقولة الشاعر وردزورث التي ترى « الشعر كفيض تلقائي ينبثق من عاطفة عارمة » . ولله الأسباب ، فإن النظريات من ذلك النوع تسمى بالنظريات التعبيرية .

(٢) أما المفهوم الكلاسيكي الثامن الذي يتعلق بالشاعر وعمله في النظرية التعبيرية ، فيعدّه صناعاً ماهراً ، وحرفياً حاذقاً على أساس أن كلمة الشاعر Poetis تدل على الصانع ، بما يعنى قسمنا الحرفيّ الذي يقوم بإداء مصنوعات وهو على وجه كامل بما يفعله سواء أثناء عملية التصنيع أو بعدها حينما يهيمك في صقل نتاجه ، أو معاودة تنقيحه وتعديله ، حتى يخرج بعد التشطيب في صورته النهائية .

وقياساً على ذلك ، تعدّ المقطوعة من الأدب عملاً فنياً مصنّفاً شملت خلال تكوينه وتبنيته الأخيرة عمليات من التنقيح والتعديل والتجلية والتشذيب . ولا تنسى في هذا السياق استخدام قداسي أدبائنا مشتقات من لفظة « صنع » في مجال الإبداع ، من ذلك — مثلاً — عنوان موسوعة الفلشنسلي المعروفة — « صبح الأعشى ، في صناعة الإنشاء » .

وهذا المفهوم الثامن — من الناحية التاريخية — ازدهر خلال عصر سيادة

هامش

في هذا العدد — وفي العدد القادم بمشية الله تعالى — تنشر مجلة « القاهرة » بضع مقالات في النقد التطبيقي دون النقد النظري الذي سيخصص له أكثر من عدد في المستقبل القريب .

والقالات المنشورة هنا ، تتعرض لكتب صدرت في القصة ، والرواية ، والشعر ، والدراسة ، والترجمة . كما أنها تتنوع من حيث تناولها النقدي الذي يتراوح بين التحليل والعرض والتعريف والتقييم .

ولا جدال في أن إصدارات المطابع من حيث الكم الإبداعي في مصر إنتاج وفير يعتد به ، ويمثل موجات متتالية ومتداخلة من أجيال المؤلفين والمترجمين في شتى مناحي الخبرة الأدبية والفكرية والغنية .

ولا جدال أيضاً في أن أبرز ظاهرة من ظواهر القصور في منشورات حياتنا الثقافية الراهنة ، يتضح في المعجز عن متابعة تلك الإصدارات بالتفسير والتحليل والتقييم بما يسدل سجب النسيان الكثيفة على كثير من الأعمال القيمة التي وضعها كتاب مبدعون واعدون ، من حقهم معرفة نتائج الموازين النقدية بالنسبة لمجهوداتهم .

ومجلة « القاهرة » — كما هو ملاطحة — لم تغفل قط أهمية دور التعريف بالكتب التي تصدر في مصر . ولذا ، كان بابها الثابت « من المكتبة » يتناول بالعرض والتقييم حولي خسين كتاباً خلال العام الواحد ، وضعها مؤلفون ونقاد ينتمون إلى أجيال مختلفة وتيارات فكرية متباينة .

وبهذا العدد — والعدد القادم بإذن الله — تأمل مجلة « القاهرة » أن تضيف إلى أعدادها الخاصة السابقة عدداً متميزاً عن مؤلفات صدرت . والله وراه القصد .

أ. ح

لا شك أننا نسلم تمام التسليم بأن الأدب نتاج غير طبيعي ، ولكنه نتاج مصنوع قام بتصنيعه أدب بغض النظر عن مصدر إلهامه . إلا أن هذه النظرية الثالثة التقليدية لا تسلم — كالنظريتين السابقتين — من بعض الاعتراضات . فمن الممكن التساؤل عما إذا كان هناك دليل نفسي كاف يقوم بدعم علاقة الشاعر بنتاجه على النحو الذي قدمناه ؟ وهل كان مفهوم من المفهومين السابقين — أو حتى هما معاً — كافيان على نحو كل مانع ؟؟ أم لا تزال هناك تفسيرات أخرى لعملية الخلق الأدبي مختلفة عن ذلك تماماً ؟؟

لقد لاحظنا أن النظريات البرجماتية والأخرى الانفعالية تميل نحو التركيز على سيكولوجية المتفرج ، إلا أن النظريات التعبيرية تميل نحو التركيز على سيكولوجية المبدع الأدبي . وإذا أقرنا عدم رفض تلك النظريات التعبيرية ، فلها يجب أن تخضع هي الأخرى للاختبار والدراسة عن طريق التجريب . مما يضطرنا — مرة أخرى — إلى التخلّ عن مجال النقد الأدبي ، والدخول في مجال علم النفس .

وأخيراً ، نختم هذه الجولة السريعة بالتعليق على هذه النظريات التقليدية الثلاثة المتعلقة بفنية الأدب . بأنه يمكنها جذب الانتباه نحو قيم معينة غير منكورة في العمل الأدبي ، إلا أنها — مع التأمل — تبوقاصرة وغير كاملة . فمع أنها تجتهد في التأكيد على العلاقة بين الأدب وحياته — كموضوعه ، أو قاربه ، أو مشاهدته ، أو مبدعه — إلا أنه لا تزال هناك حاجة إلى مداخلة أخرى لتمييز القيم الخاصة بالأدب كما هو في حد ذاته ◆

إبراهيم صادة



عرض

حول الشعر العربي من منظور حضاري

وأقصرها عمراً؛ وحتى يصبح « الواقع حضوراً موضوعياً خارج الوعي به »؛ فتتغلغل نظرية « الانعكاس » المأروسة التي تقتل الوعي والإبداع معاً فيصبح حتى « تجاوز الفردى والإبداعى لما هو اجتماعى وثابت » « محكوماً بالظروف » !

وكان يمكن لهذا المفهوم أن يمرّ لو أن تأكيده وقف عند حدود التأكيد النظرى، لكن المشكلة أن تعدى النظر إلى التطبيق وهو الأهم .

ويكتفي أن يلقي القارى نظرة سريعة على الفقرتين الوحيدتين - ولا تزيدان كثيراً على عشرين صفحة - أى أقل من عُشر الكتاب - اللتين يلجأ فيها إلى تحليل النصوص ؛ أحى الفقرة التى قارن فيها بين نصّ لحسان بن ثابت في مدح الرسول - صلى الله عليه وسلم - وصحابته الكرام - ونصوص الشعر الجاهل ، والفقرة التى يقف فيها عند نصوص من « الشعر » في الخلاف بين علّ بن أبى طالب ومعاوية بن أبى سفيان . فالنصوص التى يختارها جميعاً في الفقرة الثانية أقرب إلى أن تصفها - غير مفتشٍ - بأنها نصوص « إعلامية » وليست نصوصاً شعرية ، حقيقة ؛ والدليل أن أكثر من استشهد بشعرهم لا نثر على أسمائهم في كتب الأدب إلا عَرَضاً ؛ لأهمهم لم يُعرفوا بالشعر إلا في هذه المناسبات . والأهم من هذا كله أن الفترة التاريخية لم تكن « زمن شعر » يمكن أن تزدهر فيه حركة الشعر والشعراء ، بل كانت فترة فتنه عارمة أخذت العرب والمسلمين جميعاً من أقطارهم جميعاً فلم تنح الفرصة للشعر ، وربما كانت الخطابة سيدة هذه الفترة بلا منازع .

أما القصيدة التى استشهد بها لحسان فهى ليست أفضل قصائده في عصره الإسلامى ، كما أن دلالاتها وبينتها ربما كانت أقرب إلى ما قاله القدماء عن حسان من ضعف شعره في الإسلام عن شعره في الجاهلية . ولم أن التوجهات التى وجهها لدلالاتها فيها نظراً لأن الشاعر مازال يتحدث عن « السذائب » من فُهر وإخوتهم ، وعن قدرتهم على « ضرر » عديدهم « ونفع » صديقهم ، وعن أن أخلاقهم - في الإسلام - ليست بدعاً (والمعنى - بالتأكيد ليس مأخوذاً من قول الرسول - صلى الله عليه وسلم - ...)

د. عصام بهي

كانعكاس متولد من بنية أكبر هي حضارة المجتمع العربي ، يجعل سماتها وخصائصها ، ليعكسها انعكاساً خاصاً ، يكشف عن الأبعاد الجمالية السائدة لدى الجماعة المنتجة للشعر والمتلقية له « ص » ، (والتأكيد من عندي) .

والقوانين التى اكتشفها والموروثات التى طوّرها ومدى ملاممة ذلك كله لطبيعته وسلوكياته وعلاقاته بالكون والمجتمع والذات «

والشعر « نوع من النشاط الروحي لإنسان حضارة ما . فلا بد أن يعكس ما تمور به هذه الحضارة ، سواء أكانت متقدمة أو غير متقدمة . فهو يعكس جوهر العلاقات الاجتماعية والسياسية والجمالية السائدة فيه [لا أدري في ماذا ؟] وهو قادر في الوقت نفسه - على تجاوز هذه العلاقات بما يقيم من روابط لم تكن موجودة من قبل بين الأشياء والظواهر والبشر » . فالشعر عكس بالبنية الحضارية التى يولد فيها أو هو « انعكاس » لها وتجاوز بما فيه من فردية وحرية ؛ وتحكم الظروف المحيطة في مدى تجاوز الفردى والإبداعى لما هو اجتماعى وثابت «

فبالظروف - عند الكاتب - هي الأساس ؛ بمعنى أن « البنية الحضارية » (المتوحدّة - في البحث - بالتاريخ والواقع والظروف) هي التى تتحكم في القانون ، وهى التى تتحكم - كذلك - في الاستثناء والتجاوز والفردى والإبداعى ، وما شئت من هذه المعاني جميعاً . إنها عودة إلى نظرية « الانعكاس » في أكثر مفاهيمها آلية ،

لا يميل عصرنا ولا وضعنا الثقافي الراهن - في اختيار موضوعات البحث - إلى اختيار موضوعات أو قضايا تمتدّ على مساحات واسعة من الزمان والمكان ؛ لأن هذا الاتساع يترك في القارى انطباعاً لن يكون - بالتأكيد - في مصلحة البحث وصاحبه ؛ ويزيد صعوبة - هي أقرب إلى الاستحالة - أن يكون الموضوع - بطبيعته - معقداً كثير التفاصيل ، مترامياً الأطراف فيما بالنا والحيز المتاح لهذا كله - بطبيعته أيضاً - محدود ؛ لقد كان مثل هذه الموضوعات الواسعة ضرورة في فترات من تاريخنا القديم والحديث - وكانت المساحات المتاحة أمامها واسعة . أما بحثنا اليوم فينبغي أن تنجّه إلى التخصص ، بسل التخصص الدقيق أيضاً ، فرمما كانت دراستنا لشاعر أو حتى لظاهرة فنية عنده أو عند مجموعة من الشعراء المشابهين ، المتعاصرين أو غير المتعاصرين ... أو غير ذلك من موضوعات توفر العمق والاستيعاب وتتيح لأفكارها المعان والوضوح - ربما كانت فائدتها أشدّ - أضعافاً مضاعفة - من دراسة تنوّر على موضوع واسع المساحة لا ينتهى إلا إلى الاضطراب والغفوض .

هذه الملاحظة الأولية لا بد أن تؤدى - ضرورة - إلى ملاحظات أخرى متصلة بالمنهج الذى يمكن أن يتناسب مع هذه الدراسات ، وبالمادة التى سيعتمد عليها ، وبكيفية تسويقها ، وبالتالى التى سيتوصل إليها ، وقبل هذا كله ، ويعدّه ، بالمهام التى ستكون منطلق الكاتب لتأطير هذا المنهج وهذه المادة وهذه النتائج .

هذه الخواطر أثارها قراءة كتاب د . مدحت الجيار عن « الشعر العربى من منظور حضارى »

وهو يعنى بالمنظور الحضارى للشعر العربى « أن تتعامل مع الشعر العربى

وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار ؛ لأن التأكيد عند الرسول الكريم على السلوك الإسلامي والابتداع فيه ؛ أما تأكيد حسن فعل السلوك الجاهل أو ما أقره الإسلام من الأخلاق التي كانت شائعة في الجاهلية ، كالشجاعة في الحق والكرم والغيرة على الحرمات والحقوق . . . الخ) ولولا أن حسنا ذكره تعالى الإله في البيت الثاني ، والرسول - صل الله عليه وسلم - في البيت الخامس ما عرفنا أن القصيدة إسلامية .

وهذه القضية ستقودنا إلى قضية أوسع منها هي قضية الأثر الذي تركه الإسلام في الشعر في عصر الرسول - صل الله عليه وسلم - والراشدين - رضوان الله عليهم . وبداية ، فليس صحيحا على إطلاقه القول بأن هؤلاء الشعراء الذين دخلوا الإسلام تحولوا إلى المعاني الإسلامية وإلى اللفظ الإسلامي وإلى الموضوعات الإسلامية . لقد دخل هؤلاء - أو أكثرهم - عمل الأقل - الإسلام - وقد اكتملت شاعريتهم ؛ فكانت كل قصيدة من قصائدهم صورة من معاناة التحول من عصر إلى عصر ومن حياة إلى حياة ، والأهم من قيم إلى قيم . وطني - في مثل هذه العصور ، وفي الشعر بخاصة - أن يوجد « المعصران » متعاقبين في رضى أو في سخط ؛ معاً ؛ وهو ما حدث مع كل الشعراء الذين استمروا في قول الشعر فخر شعري شاحياً يريد أن يتخلص من الجاهلية ، لكنه لا يستطيع ، من جهة

ولا يصل إلى الإسلام ، من ناحية أخرى ؛ وهو ما دمع شعر أكثرهم بتهمة الضعف ، وهو - أيضاً - ما دفع بعضهم إلى التوقف عن قول الشعر أصلاً ، محتجاً بأن القرآن قد كفاه قول الشعر !

وقيل هذا كله ، وبعده ، ابتعد الكتاب - بقصد فيما يبدو - عن الشعر وغاذجه ، وظل حديثه عن الشعر حديثاً نظرياً ، قد تنقق في بعضه ، ونزد أكثره . ومفهوم - بطبيعة الحال - أن المساحة المتاحة للبحث في النشر - قد تكون هي العائق عن الوقوف أمام النماذج الشعرية ، وهو ما يعيدنا إلى ما أثارناه في المقدمة - كذلك - عن اختيار الموضوعات « الواسعة » زماناً ومكاناً ، في مقابل مجال النشر الضيق .

غير أن الكاتب هو الذي اختار موضوع البحث ، وهو الذي اختار مجال النشر ، وفضلاً عن ذلك فإن البداية التي اختارها - أيضاً - هي التي أوقعت في هذه المحاذير . لقد بدأ بمداخل حضارية تاريخية استغرقت منه جهداً ومساحة كانت الدراسة الفنية الحضارية أولى بها . فالفصلان الأولان - مثلاً ، وهما يستغرقان أكثر من نصف الكتاب - كان يمكن اختصارهما في مدخل لا يزيد على عشر صفحات لتتفرغ الدراسة بكاملها للدرس الفني الحضاري . وهذه الإطالة في جانب الدرس الحضاري ، كان لا بد وأن تدخل الباحث في مشكلات وقضايا ليس مطلوبا منه حبهما ؛ لأن مكانها الحقيقي دراسات في الحضارة والتاريخ وليس في الدراسة الأدبية (دون أن

نصادق حق دأوسي الأدب في أن تكون لهم رؤاهم الحضارية ، لكن الإغراق في التفاصيل مجلبة للخلاف ، أو أكثر منه ! راجع - إن شئت ! - فقرات الفصل الأول التي تحمل عناوين : أسبقية الحضارة المصرية ، حضارة العرب وحضارات العالم القديم ، التراكمات الحضارية . . . وتساءل معي : هل أتى الكاتب فيها بجديد ؟ ثم ، ما ضرورة الحديث فيها أصلاً ؟ (لقد كان الأولى بالدراسة أن تبدأ من الشعر وتنتهي إليه ، لا أن تبدأ بالحضارة ثم لا تنتهي إلا إليها ولا إلى الشعر !

ولن نغف الآن أمام القضايا الحضارية التي أثارها - وأكثرها يحتاج إلى المناقشة ! - حتى لا نبعد أنفسنا عن قضيتنا ، قضية الشعر العربي في إطاره الحضاري . إذ يكفي ، وحسب ، أن نساءل عن طبيعة كل من التاريخ والحضارة ؛ أما شيء واحد أم مختلفان ؟

حقاً ، إن الحضارة تحل في التاريخ ، لكنها ليست التاريخ نفسه ، كما أن الدراسة التاريخية ليست هي الدراسة الحضارية ؛ فالأولى دراسة أفقية ، في حين ينبغي أن تكون الدراسة الحضارية دراسة رأسية ، تهتم بالعمق وما تحت السطح . فالحضارة في تصوّر - جوهر التاريخ وعمقه الروحي والعقلي ، وأحداث « التاريخ » ليست إلا ظواهر وتجليات لهذه الروح التي تنبئ به . على أية حال ، فما يعمنا هنا - أساساً - هو القضايا المتصلة بالشعر العربي وتطوره في « الإطار الحضاري » .



بعض آخر عن هذا الخروج وهذه المجاورة ، وبين العجز والقمع لم يجد الشاعر العربي ملاذاً له إلا « المبالغة » - في اللفظ أحياناً ، وفيها سمي بالبديع في أحيان أخرى ، وفي الصور والمعاني في أحيان ثالثة . ومن هنا ، فلعله من المبالغة - يمكن - الحديث عن « ثورة » جديدة في الشعر العربي في العصر العباسي . ففضلاً عن أنه لم تكن ثمة « ثورة قديمة » ، فإن ما قام به

الشعراء العباسيون - وأسسهم مسلم بن الوليد ويشار وأبو نواس ثم أبو تمام - لم يكن إلا « تطريزاً على ثوب خلق » كما يقولون ! إن منطلق هذه « الثورة » عند الكاتب كان شعر أبي نواس ، حيث « استيقاظ الذات وتفجيرها وخصوصيتها في التعبير وحرمتها في رؤية الواقع » . ولا خلاف على بروز « الذات » في شعر أبي نواس - ثم في شعر المتنبي وأبي العلاء من بعده - ولا خلاف أيضاً في أنه قامت حوله ما يشبه المعركة الاجتماعية لقمع محاولته للخروج على « النظام التقليدي » للقصيدة العربية . ولكن كيف كان هذا النظام ؟ وكيف أراد هو الخروج عليه ؟

يقوم هذا النظام - في قصيدة المدح بخاصة ، وكانت لها الصدارة في العصر العباسي - على البنية بمقدمة طلبية أو وصف الرحلة والراحة - كما يقرر ابن قتيبة في مقدمة « الشعر والشعراء » ليحيل نحوه قلوب مستمعيه ويوجب على مدحجه حق النوال ! وجاء أبو نواس ليحاول أن يستبدل بالمقدمة الطلبية مقدمة خبرية ، أو يستبدل الغزل بالمدح والغزل بالأنثى ! فهل هذه هي الثورة وتفجير الذات ، وخصوصيتها في رؤية الواقع ؟ أي أنه مستعد لقبول « النظام » نفسه ، أو « البنية » نفسها ، لكنه - وحسب - لا يوافق على تفصيلها هنا أو هناك ؟ فلما أجبر على قبول النظام كما هو ، قبله وانتهى الأمر !

ليس هذا وحسب ، بل إن « تفجير الذات » و« خصوصيتها » ليست ظاهرة نادرة في الشعر العربي ، حقا هي قليلة ، لكنها ليست نادرة - راجع - إن شئت - شعر عنترة وطرفة الأعشى في العصر الجاهلي ، وشعر عمر بن أبي ربيعة والعرجي وأضرابها من شعراء « الغزل الصريح » في العصر



خارجها فابن « المبالغة » في الشعر الجاهلي ؟ لا تكاد تشر عليها إلا في شعر الملح الذي عرفته آخر مراحل الشعر الجاهلي ، حين بدأ بعض الشعراء الجاهليين - النابغة والأعشى وحسان ، على سبيل المثال - « يهتفون » في الشعر ، ويخرجون من الجزيرة العربية إلى المتأخرة والغساسنة يمدحونهم . وهذا اللون من الشعر لا نجد هذه المبالغة في الشعر الجاهلي ، إلا في نماذج نادرة مغفولة ! وهي - في الغالب - تنتمي لفترة نفسها من العصر الجاهلي .

وهذه المبالغة قد أضحت جوهرراً في الشعر العربي ، لكن في مراحل أخرى ، وعلى التحديد ، بعد العصر الأموي ، ذلك أن الشاعر العربي وجد نفسه في مأزق حقيقي بسيطرة الموروث الشعري على نفسه وأدواته - والشعر ، كما يقولون ، ابن الشعر - ورغبته المفضة في الخروج عليه . وقد تعدت لبعض الشعراء قدراتهم الفنية عن الخروج والمجاورة ، وقمعت قدرة

ورؤية الكاتب - بطبيعة الحال - لا تفصل عن المفاهيم التي أشرنا إليها ، وأهمها مفهوم الانعكاس ، ثم توحيد الحضارة بالتاريخ . فإذا كان المؤرخون يحدوننا عن « الروح الجاهلية » التي كانت تسيطر على عرب ما قبل الإسلام ، وما كان بينهم من وقائع وتخلافات على مواطن الكلا والماء . فلا بد أن يكون « المثل الأعلى » في الشعر الجاهلي وليد « روح الحرب » التي ولدت - بدورها - « المبالغة » في الشعر الجاهلي .

وأكبر الظن أن هذا الحكم - إن صح - لا يصح إلا على المرحلة الأخيرة من الحياة الجاهلية ، ومن ثم من حياة الشعر الجاهلي وتطوره . إن الروح الحقيقية في الشعر الجاهلي هي في مراحلها جميعاً - هي روح « الحياة » والتنتقل التي فرضتها طبيعة البيئة ، ومن ثم طبيعة الحياة . وجاء الشعر الجاهلي تعبيراً عن روح مدهشة ترى الحياة وتعرفها و « تعيشها » ، ثم لا تهتم كثيراً

الأموي . ومن ثم فلا يمكن أن نطلق على هذا الجانب من شعر أبي نواس « ثورة » جديدة في الشعر العربي ، وبخاصة أنه لم يمس جوهر البنية التقليدية للفصيلة العربية . سواء في نظامها أو تركيب الصورة أو في بناء الأسلوب اللغوي . . . إلخ .

ولن نطيل الوقفة عند هذه المجموعة من الشعراء « الثائرين » - في رؤية الكاتب - بعد أن رأينا ما كان من أمر أبي نواس - كمثل على مدرسة البديع كلها ، التي ركزت على بعض العناصر الشكلية في بنية القصيدة العربية التقليدية واتجهت بها إلى المبالغة ، دون أن تهدم البنية التقليدية نفسها أو حتى تفسد جوهرها .

وحق المتنبي وأبو العلاء المعري - وهما ، مع أبي نواس وقليل آخرين من الشعراء العرب ، صوتان ميزان في معزوفة الشعر العربي - لم يكونا « ثورة » في الشعر العربي - مرة أخرى ، لأننا - من جهة - لا نوجد بين بروز الذات وتمييزها والثورة الفنية في الشعر ، وكذلك لأننا - من جهة أخرى - على وعي بأن تفجر ذوات هؤلاء الشعراء في شعرهم مختلف - جذرياً - عن تفجر الذات وتمييزها عند شعراء « مدرسة الوجدان » التي سنعرفها في بدايات القرن العشرين والتي أتصور أنها هي التي دفعت الكاتب إلى قياس « ثورة » أبي نواس ومن بعده على « ثورتها » على الشعر التقليدي في عصرنا ، وكلتاها قائمة على « التعبير » عن

الذات - من حيث كانت ذوات الشعراء القدماء تحاول أن تجد لها مكاناً « وسط » الجماعة ، ولو عن طريق لفت النظر بالمخالفة « والمعاينة » ، في حين كان بحث « الوجدانيين » ينصب على مكان « خارج » الجماعة ، متوخد عنها ، ومتفصل . ومن هنا كان بروز الذات عند القدماء « داخل » البنية التقليدية للفصيلة وفي رضى بها ، وكان عند المحدثين مع محاولة جادة - بصرف النظر عن النجاح أو الإخفاق - لزلزلة هذه البنية التقليدية وزحزحتها .

من هنا لا نستطيع أن نساير الكاتب في وصف ما فعله أبو نواس والمتنبي وأبو العلاء ب « الثورة » بل نكتفى بوضعه في إطاره الطبيعي من قضية الصراع - التي تفرض نفسها على الفنان في كل زمان ومكان - بين « الذات » و « الجماعة » ؛ بين « الموروث » و « الابداع » ؛ أو قل مع القدماء - إن أردت - بين القديم والجديد . وهي القضية التي حلها البديعيون بالمبالغة في البديع ، وحلها أبو نواس ب « شعرين » ؛ أحدهما للجماعة يلتزم فيه بالتقاليد - معنى ومبنى - في تزمت ، والآخر يعبر به عن ذاته . وحلها المتنبي بإحلال ذاته في التعبير عن الجماعة وتمثل الجماعة حين يعبر عن ذاته . أما أبو العلاء فقد اعتزل الجماعة - اجتماعياً - ونطق عن خبراتها الثقافية فيثاً . لكنهم جميعاً ظلوا داخل الإطار الموروث للفصيلة العربية الذي ظل سائداً إلى مقتنع القرن العشرين .



أكثر من هذا ، أن بعض الظواهر اللانته في تاريخ الشعر العربي ، والتي عُدَّت انعطافات فيه ، لم تستطع تحطيم هذه البنية التقليدية ، لأنها انطلقت منها ، وانتهت إليها . ونشير - هنا - إلى القصائد القصصية والحوارية في غزليات عمر بن أبي ربيعة ، وإلى الغزل العذري ، بل حتى إلى خمريات أبي نواس ، وزهديات العتاهية ، وحكمة المتنبي ثم أبي العلاء . بل إن المتصوفة لم يجدوا رموزاً تستوعب تجربتهم الفذة غير شعر الخمر والغزل .

ماذا يعني هذا ؟ أيعني أن الحياة / التجربة / الحضارة العربية والإسلامية / تغيرت ولم يتغير الشعر العربي في بنيتها التقليدية ؟ وهل يعني هذا تخلف الشعر مع تقدم الحياة ، أو على الرغم من تقدمها ؟

إن العلاقة بين الشعر والحياة ليست علاقة آلية ؛ تتغير الحياة فيتغير الشعر ، والعكس ؛ إنها علاقة - بل علاقات شديدة التعقيد ؛ فالشاعر لا ينقل شيئاً ناجزاً - حتى لو تصورنا ذلك في بعض المواطن - لكنه يبدع ؛ وهو لا يبدع في فراغ ، بل يبدع في إطار « موروث » فني وثقافي ، ويبدع بالغة ومن خلالها ، ويبدع لجماعة معينة في زمن معين ، وفي بيئة طبيعية واجتماعية معينة ، وهو - مع وضع هذا كله في حسبان - يريد أن يجمعه في رؤية - فنية وفكرية خاصة . ومن ثم ينشأ الصراع بين الموروث / القديم / الذاكرة / القاعدة ، من جهة ، والجديد / الإبداع ، من جهة أخرى . ويبدو أن البنية التقليدية للفصيلة العربية كانت - وربما ما تزال - من القوة والإحكام ، والاتساع أيضاً ، بحيث ابتلعت كل التجارب الحياتية - الجماعية والفردية في جوفها اغفستها ، وتمثلت دون مقاومة تذكر ؛ حتى لتتصور - في كثير من الأحيان - أن الحياة / الحضارة / التجربة تحولت - هي نفسها - عند الشعراء ، بل عند الناس إلى مجموعة من القوالب الشعرية - الصور والأساليب والأوزان - التي قد تنتقل من قصيدة إلى قصيدة أو من شاعر إلى شاعر ، أو حتى من عصر إلى عصر ، لكنها - في المحصلة النهائية - لا تتغير ولا تبدل ؛ لأن منطلق الشعراء كان - دائماً - القاعدة / القالب (الثبات) وليس التجربة (التغير والحركة) .

إن كاتبنا - بدوره - قد بدأ - كما أشرنا - بالدراسة الحضارية شتيكة بمجموعة من المفاهيم النظرية التي لم يُنصَح لها أن « تجادل » موضوع دراسته وماذا ليختبر مدى استجابتها لهذه المفاهيم ؛ ونصوّر أولاً ، أن مجرد وجود هذه المفاهيم وشيوعها يعني صدقها ، ثم رتب على هذا - ثانياً - أنها تطبق - ضرورة - على الفكر العربي . ولو أنه أُنصح للعادة الشعرية - التي هي موضوعه أساساً - فرصة الظهور لأتاحت لنفسه ، ولها ، فرصة الجدل بينها وبين مفاهيمه ، ولوضع منطلقاته النظرية نفسها أمام اختبار حقيقي ؛ فثبتت أو تنهدل أو تنتفى !

وبالطريقة نفسها - طريقة فرض المفاهيم على المادة - كانت محاولته لتصوير الحضارة العربية الإسلامية والمفاهيم التي يفرضها على الحضارة لا تنفصل عن المفاهيم التي يفرضها على الشعر ؛ فتمت - في الحضارة « بنية مادية » تحتية - تفرض « بنية ثقافية » فوقية ، وتوظفها ؛ وتكون كل وظيفة الثقافة (بل والدين نفسه بتصوير الكاتب) هي المحافظة على وجود قيم السلطة واستمرارها ، ويكون « مقياس المحافظة أو الاستمرار (كذا !) ولعله يعنى بالاستمرار - هنا التقدم (!) مرتبطاً بظروف السلطة الحاكمة ، ففي حين انخفت الجماعات المناهضة للسلطة الأموية ، بكل ما تحويه [هذه الجماعات] من أفكار مختلفة مع فكرة الوراثة والملكية ، نبهت هذه الجماعات في ظل السلطة العباسية ؛ فظهرت حركات الشعبية والزندقة والغلو (كذا !) ؛ لأن المناخ العام كان يتيح لها حرية في الفكر والحركة » . . . (ص ٧٥ - ٧٦)

غير أن الدولة العباسية نفسها كانت وتسبح بحرية الحركة حين لا تمثل الحرية خوفاً عليها ، وترتد في ذلك حين تحس بخطر عليها . أى أنها لم تكن تختلف عن الدولة الأموية ، وكل ما في الأمر أن « الجماعات المناهضة » انخفضت من الدولة الأموية فبرزت قضية المحافظة والاستمرار ، في حين ظهرت هذه الجماعات في الدولة العباسية (التي أُنحت حرية في الفكر والحركة) فبرزت قضية الحرية والفهر !



وليس صحيحاً - بداية - أن الجماعات المناهضة اخضعت في الدولة الأموية ، بل الصحيح أن الدولة الأموية ولدت وولدت معها - في اللحظة نفسها - أكبر جماعتين مناهضتين في التاريخ الإسلامي كله ، وهما الشيعة والخوارج ، اللتان لم تكفيا من مناوئة الأمويين السلطة حتى سقطت دولتهم ، بل إن العباسيين خرجوا من تحت عباءة الشيعة مستغلين دعوتهم حتى قامت دولتهم بدعوة آل البيت ثم نفصوا أيديهم منهم . كما لم يكف الخوارج يوماً عن مناوئة الأمويين والعباسيين بعدهم . وخرج عبد الله بن الزبير في مكة ، وغيره في العراق . . . ومن ثم فإن الجماعات المناهضة لم تنشأ - ولم تكن بداية حركتها - في الدولة العباسية ، وإن يكن حقاً أن « الجماعات الفكرية » نشأت واتسعت في الدولة العباسية ، وكانت حالات احتكاك السلطة الحاكمة بها نادرة ؛ إذ كانت القاعدة في الفكر الحرة ، ما لم تتحول الحركة الفكرية إلى جماعة عسكرية

أو سياسية تناوئ الدولة بالسلاح ، فلا يكون مفراً من مواجهتها بالسلاح . ولا أظن الدكتور مدحت يعد البرامكة حركة فكرية ، حتى يضرب بكتبتهم الشلل على قمع العباسيين لحرية الحركة والفكر ؛ فنكتة البرامكة ذات أبعاد سياسية (قد تلتسب بها دوافع عنصرية غير واضحة) ، لكنها غير ذات أبعاد فكرية على الإطلاق ! لكنه - على أية حال - لم يجد مثلاً آخر ، لكننا سنذكره بأبرز أمثلة تدخل السلطة في قضايا فكرية ؛ أعني ما جرى للإمام أحمد بن حنبل وفقهاء آخرين في قضية خلق القرآن ، أو - ولومن بعيد - ما جرى لأبي نواس مع الأمين .

ومعنى هذا أنه كانت للثقافة والفكر في الدولة الإسلامية حركة مستقلة - إلى حد بعيد - من حركة السلطة ، والسبيل البسيط نظرة سريعة على كتاب من الكتب التي تعدد الفرق التي كانت متعاضدة في ظل الحضارة الإسلامية ، مع اختلافاتها الجذرية ، الفكرية والعقائدية . فهل يجوز - مع هذه الحرية الواسعة - أن يكون الدين موطناً لخدمة السياسة ؟ أم أن الدين الحق (غير الموظف لخدمة السياسة) هو ما عند هذه الفرق (أيها ؟ لا ندرى !) في حين كان فقهاء « الجماعة » في خدمة السلطة ؟ ثم من من الفقهاء كان في خدمة السلطة ؟ أسئلة لا نجد لها إجابة إلا فيها أشرنا إليه أنفأ من اقتناع الكاتب - وحده - بمجموعة من المقولات الجاهزة التي يجاول فرضها على التاريخ ليكون على ما يريد من وجود بنية تحتية - أعرف - من معلومات المتواضعة - أنها وسائل الإنتاج ، وليست البناء الاجتماعي والسياسي ، كما يقول الكاتب (ص ٧٧) تفرض بنية فوقية ، ثقافية (منها الدين) وتوظفها لخدمتها !



لقد جنى الموضوع واتساعه ، والنهج وبهافته ، والتسرع - فيما يبدو - في الكتابة وإطلاق الأحكام دون تدرج ، على الكتاب ، فخرج بهذه الصورة . . .

كلمة أخيرة لأخي د . مدحت كان ينبغي أن تراجع - في ثاني - تجارب الطبع قبل خروج الكتاب للناس ، لتلاقي ما وقع فيه الناسخون (١٩) من أخطاء ما كان

يصح أن تقع

مقدمة في نظرية المسرح السياسي

سمير عوض

مانع . ويهدف المؤلف من التعريف ، توسيع مفهوم « المسرح السياسي » حتى يخرج التعريف من حيز القولية الاعلامية ، ذلك أن جميع المسرحيات ، تكاد تكون منذ نشأته حتى الآن ، قد تطرقت للسياسة بشكل أو بآخر . وحتى الأعمال التي ادعى اصحابها أنها بعيدة عن السياسة تعد سياسية ، لأنها اتخذت موقفاً ، حتى لو كان من بعيد ، باعتبار أن كل شيء في الوجود إنما هو سياسة في التحليل الأخير ، الأمر الذي يتعارض مع التعريف الضيق للمسرح السياسي وأدواته ، فما المسرح السياسي الا وسيلة في اطار غاية كبرى ، تسهم في نموها وتطورها ، لكنها ينتجه يوماً برغبة جادة نحو التيسير .

وتتصلد تعريفات « المسرح السياسي » بأنه مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة ، وفي تعريف آخر يقتصر دوره على طبقة العمال فقط . وكان القضايا السياسية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام لا تثنى سوى طبقة العمال . وثمة من يرى أن « المسرح السياسي » يمثل دوره في خدمة « ايدولوجية » معينة ، كأن يكون في متناول نشاط اليسار السياسي ومن التعريفات ما يمتد إلى الجانب الاجتماعي والاقتصادي أيضا .

والمسرح السياسي قديم قدم المسرح نفسه ، منذ العصر اليوناني . فقد ارتبط الشاعر اليوناني بالحياة السياسية في عصره . وارتبط ازدهار المسرح الاغريقي ارتباطاً مصرحاً بقضيه الديمقراطية الاثينية . فبلغ بفضلها قمة النضج في القرن الخامس ق . م . وأعمال أرسطوفان في معظمها وثيقة الصلة بالسياسة والحياة الاجتماعية والاقتصادية فقد عبر في مسرحياته : السلام ، الضفادع ، السحاب ،

ما لا يتطرق إليها على نحو من الانحاء وقد تبلورت ابتداءات وتوجهات وتجارب الكتاب والمخرجين والنقاد ، في مجال المسرح السياسي منذ العشرينات في عدة تيارات ومدارس أدبية وفنية أبرزها :

المسرح التحريفي والإشارة الاجتماعية ، أرغن بيسكاتور والمسرح السياسي ، برتولت بريخت ، المسرح التسجيل ، مسرح الاسقاط السياسي ، تلك هي الفصول التي يتألف منها كتاب « مقدمة في نظرية المسرح السياسي » الذي يشكل قسماً رئيسياً من دراسة المؤلف الأكاديمية الهامة وموضوعها : « المسرح السياسي في مصر والوطن العربي » .

المسرح السياسي

لأن « المسرح السياسي » مصطلح وعر ، بما تحمل عبر السنين من جدل وشواهد وتسطيح ، يرى المؤلف ضرورة وضع تعريف له ، رغم صعوبة وخطورة الوصول إلى تعريف جامع

مؤلف هذا الكتاب ، د . أحمد العشري ، استألف الدراما ويأخذ جاد وناقد موضوعي ، وهو منذ السبعينات يشارك في الحركة المسرحية في مصر والبلدان العربية دارساً ومحاضراً وناصباً للنشطة المسرحية المختلفة من خلال الدوريات الفنية والندوات واللقاءات الثقافية .

ويعتبر كتاب « مقدمة في نظرية المسرح السياسي » الصادر عام ١٩٩٠ ، من المؤلفات المملوءة الهامة والتي تتناول بمنهج علمي قضية المسرح في علاقته بالسياسة ، وأهم أشكال المسرح السياسي ، وهي القضية التي شغلت جهود الكتاب والباحثين والنقاد ، منذ تزايد اهتمام الدراما بالجوانب السياسية في حياتنا المعاصرة ، وانصرف المؤلفون لمعالجة قضايا الشعوب ونضالها من أجل الحرية والعدالة ، والتفتوا إلى أفعالهم إلى خطورة الصراعات الدولية بين الأنظمة المختلفة وأزمة الحريات وموقف الفرد والمجتمع من السلطة .

لقد استأثرت السياسة ، بجموعها وقضاياها وأثارها الاجتماعية والاقتصادية ، بجهود معظم الكتاب المعاصرين ، حتى لا يكاد عمل

وغيرها عن واقعه ، واتخذ موقفا من أزمات أثينا ومن حرب البيلويوز ومن معاصريه .

وكتاب التراجيديا الاغريقية ، كانت لهم أيضا إهتمامات سياسية : فاسخيلوس اهتم بالبطولة وتخليد انتصارات أبناء وطنه على الفرس ، كما سجل اعتراضا غير مسبق على جور الآلهة . وتمثل مسرحية « أنتيجون » ثورة الانسان على السلطة التي تتعارض مع النظام السايوى . و « اندروماك » أيضا نص سياسى ، لأنه يناصر أثينا بيركليس فى حربها ضد اسبرطة ويهاجم حكامها وشعبها .

ومن الممكن اعتبار أن مسرحيات شكسبير التاريخية . مثل يوليوس قيصر . و « ريتشارد الثالث » و « كورولانس » مسرحيات سياسية ، بل أن هناك من يعتبر أن « روميو وجوليت » مسرحية سياسية بالمفهوم العام ، حيث لعب المسرح فى الفترة الاثينايشية دورا فى تجسيد الطموح الانسانى .

وعقب انتهاء الحرب العالمية الأولى ، نشأ المسرح السياسى ، كرفض للمسرح الشعبى وأصبح البحث عن مسرح سياسى معناه البحث عن مسرح جديد . ويعتبر فشل ثورة ١٩١٩ الاشتراكية فى ألمانيا وإغتيال زعمائها ، من الأسباب الدافعة لظهور التباين التعبيرى السياسى غير أن المسرح التعبيرى استغرق فترة عذوبة من ١٩١٨ — ١٩٢٥ ، بينما تطور المسرح السياسى . غير أن السرحين رغم نمايز كل منها عن الآخر ، يشتركان فى تحقيق الهدف المعلن خلال استغراق الجماهير ، وقيادتها نحو الالتزام بصحوة المانية جديدة .

ويعتبر يسكاتور أول من اعتنق فكرة المسرح السياسى وقدمه ونظره من ناحيتى الشكل والفلسفة ، وهو يفصل بين الفن والسياسى ، ويفضل أن يلعب دور السياسى « لادور الفنان » مع التسليم بالحاجة إلى التعريف بالصرع الطبقي والمشاركة فى قيادته على نطاق واسع .



مسرح التحريض

وفى الفصل الثال يعرفنا المؤلف بمسرح التحريض أو التمرد ، الذى يتنى إلى المسرح السياسى ، وهو يطلق على المسرحيات التى ظهرت فى أوروبا وأمريكا فى أوائل الثلاثينات ، ويدعو إلى التمرد والثورة الاجتماعية على أساس ماركسى ، من هذا النوع « المسرحية الدعائية » التى تهدف التأثير فى جمهور مشاهديها لصالح فكرة معينة ، غالبا ما تكون سياسية ، وقد تكون اجتماعية أو دينية .

وليس الهدف من مسرح التحريض هو إثارة الشغب ، بل الرغبة فى التغيير ، لهذا يبنى على كاتب المسرح السياسى الدعائى التالى والبحث فى جذور المشاكل التى يتناولها ، حتى لا يحكم على عمله بالجمود وهبوط مستواه الفنى ، وبذلك يذوق المشاهد إلى المشاركة الفعلية فى صنع التاريخ ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك مسرحية فى انتظار اليسار » التى كتبها أودينس فى الثلاثينات ، مدافعا عن حق سائق التاكسى فى الأحزاب .

ويتضمن هذا الفصل أيضا أنواع المسرح التحريضى وهى :

— المسرح التحريضى ، أو الدعاية والاثارة فى روسيا ، وهو المسرح الذى ظهر بعد ثورة ١٩١٧ ، مشمعا

ويلعب المسرح عند ماير هولادورسا هائلا فى تغيير كل ما هو موجود ، وهو الرأى الذى يتردد بشكل أو بآخر عند الكثير من المسرحيين المعاصرين . والحديث عن قضية سياسية بمزمل من ابداعها الاجتماعية والاقتصادية أمر فيه الكثير من العبث . ووظيفة المسرح السياسى لا تكمن فقط فى التعبير عن الثورة المكبوتة وهى الرغبة فى التغيير ، إنما هى أيضا وظيفة فنية لها أبعاد الحدود . أنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجديد . .

ودور المسرح السياسى يبرز من خلال تجسيده للكلام التى يقاها مجتمع ما فى مرحلة تاريخية معينة ، وقد يلجأ إلى الماضى ، مثل « أنتيجونا » لاثوى و « ذباب » سارتور ، و « حروب طروادة لن تقرم » لجان جيروود ، وذلك لطرح هموم الحاضر ، أو الإبعاد المكائن إحيانا ، فليس ثمة أدب لا يخدم أيديولوجية معينة مادام منعكسا عن واقع اجتماعى معين .

لكن هناك اعتراضات توجه للمسرح السياسى الذى يستخدم لأغراض دعائية ، دون مراعاة لأسس الفن الصحيح ، ذلك أن تحويل العمل الفنى إلى منشور ملههى ، سوى إلى وجهة العمل بل أنه يعمل على تفكيك بناته الدرامية .

الجماعات المسرحية ، وهي تنتمي للمسرح السياسي ، هدفها التغيير الاجتماعي بوسائل مثالية ، وهي تكتب مسرحياتها بصورة جماعية ، كالمرح الشارعي ، بالإضافة إلى ما يكتبه كتابها . وهذه الجماعات تختلف في أهدافها وطرق عرضها بمظنورات مختلفة ، فالبعض يرغب في تحرير الإنسان من جبروته الذاتي ، والبعض يرغب في تغيير التركيب الاقتصادي والسياسي لكي يحرر الإنسان من الاستغلال الرأسمالي والأمبريالي والانظمة الشمولية .

والجماعات المسرحية السياسية متعددة ومشتتة في معظم أنحاء العالم الغربي ، ولكل جماعة منهجها وعروضها ووسائلها الخاصة لطرح أفكار في مختلف شئون الحياة .

بيسكاتور والمسرح السياسي . مهدت الحركة التعبيرية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى لظهور المسرح السياسي ، وكان لقيام ثورة أكتوبر ١٩١٧ تأثير ضخم على بيسكاتور وشخصيته وفنه ، كان بيسكاتور من تلاميذ زينهارت ، وفي عام ١٩٢٤ ، أشرف على المسرح الشعبي ، وأسس مع د . تولر المسرح البروليتاري ، ونشر كتاب « المسرح السياسي » عام ١٩٢٩ ، وبدأ يعلن عن أصول المسرح الجديد المسمى باللتصحي والأساليب للمحمية في المسرح .

كان بيسكاتور هرجا ماركسيا ثوريا ، والمسرح في اعتقاده أداة تنبيه لطرح جوهر العلاقات السياسية والاجتماعية ، والتحرير من أجل الاستيقاظ ، لذلك اهتم بقضايا العمل والبروليتاريا . وأهم من يحتاج إليه هو الفن السياسي الذي ينبغي للحروب ويدهو للنهوض بمستوى الإنسان . والمسرح عنده يمكن أن يتدخل مباشرة بطريقة إيجابية في مجرى الأحداث .

وحق يتبنى لبيسكاتور توصيل رسالة المسرح السياسي لقاعدة جماهيرية عريضة ، أخذ يتوسع في استخدام العروض السينمائية والقانوس المسرحي والعناوين الفرعية في إنتاجه ، كما

بفلسفتها ، داعيا لمضمونها مناصرا لأهدافها . وأصبح هذا المسرح مؤسسة شعبية يذهب لجمعيات الجماهير والفلاحين الأميين للدعاية للثورة والسخرية من الرأسماليين ، وأطلق على هذا النوع من العروض السياسية الدعاية اسم « الصحف الحية » .

— المسرح التحريضي في ألمانيا ، الذي خلفته هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الأولى والضغط الاقتصادي التي أثرت على الإنتاج المسرحي ، كما ظهر المسرح الملحمي كنتيجة لموجة جديدة من الوعي السياسي والاجتماعي الذي ظهر في ألمانيا بعد هزيمتها في الحرب .

— مسرح الصحف الحية في أمريكا ، الذي ظهر في الثلاثينات على أثر قيام الأزمة الاقتصادية العالمية ، فلفت الأنظار إلى ضرورة ظهور مسرح جديد يتناول المشاكل الجديدة ويصدها وذلك بتحويل الأخبار الصحفية الهامة والأحداث الجارية والمشاكل الكبرى إلى شكل مسرحي أقرب إلى الاستكشافات القصصية ، وقد تأثر هذا المسرح بالمسرح الملحمي والتعبيري في أوروبا ، لكن هذا المسرح لم يستمر طويلا بسبب التغيرات الاجتماعية إلى جانب اختصار المسرح الفيدرالي الذي يعتبر « مسرح الصحف الحية » من أبرز منجزاته .

— المسرح الشارع ، وقد ظهر في عامي ٦٧ — ١٩٦٨ . في ظل حركات الشباب الناهض للحرب والاستعمار ، هذا المسرح الدعائي ينحاز لحركات اليسار كرد فعل لتصعد الحياة في المجتمع الأمريكي المعاصر ، وكان يقدم عروضه في الشوارع والمدارس والميادين والمراكز التجارية والجمعيات العمالية .

— المسرح الحي ، وهو مسرح يسعى لتحرير الإنسان في كل المستويات ، مستخدما كافة الوسائل الفنية كالتعبير الساخر وخاصة مستهدفا فطش مساواة المجتمع الاستهلاكي والتحديد بالحروب ، وهو متأثر ببيسكاتور وبرخت ، ويقدم عروضه خارج المنشآت المسرحية ، بعيدا عن سلطة الحكومة على الفنانين ، حتى يظل متحررا من التحكم المادي والإداري .

توسع في استخدام الوسائل الالية والكهربائية ، انطلاقا من فكرة مؤداهما أن الفن الثوري ، لابد وأن يتخطى عن الشكل المحافظ .

وبيسكاتور يعتبر أعظم من أخرج أعمال برخت ، وفي مرحلة متأخرة أصبح أحد رواد الدراما الثورية وقائد « مسرح الشعب » . لقد رفض مسرح الهروب والارتداد للذات فاما للمسرح لديه وسيلة تعليمية ، وهو لا يتم بالإنسان الفرد المنزول ، ضحية الصراعات الداخلية ، فهذا الاهتمام من سمات المسرح البرجوازي .

أن النصبة تبعا لذلك يجب أن تتسع لتشمل أبعاد التاريخ واطهار الإنسان في مواجهة المجتمع وقدر المجموع وليس قدر الفرد ، بل قدر عصر بأسره .

وينقد كاستري رؤية بيسكاتور للبروليتاريا ، على أن هذه نوعية من البشر من نوع أسطوري ومن نوع خاص وفي عالم ثورة دائمة بشكل غير واقعي . وبمثل خطأ بيسكاتور في تلك النظرة المثالية لاستجابة البروليتاريا ، وهذا هو أيضا الفرق بينه وبين برخت ، أن الأول سعى من خلال مسرحه السياسي إلى مجرد التنوير العقل وإيقاظ الوعي والتبعض السياسي لدى الجماهير ، بينما استهدف برخت تنوير الجماهير من خلال توعيتها وتعليمها وكشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع ومن التاريخ .

برتولد برخت

ويخصص د . أحمد العشري الفصل الرابع — أطول فصول الكتاب — لبرتولد برخت . والمسرح عند هذا المسرحي الألماني العظيم يتم بوصفه المجتمع باعتبار أن المسرح يجب أن يكون « البناء العلوي الأيديولوجي » لإعادة بناء طريقة حياة عصرنا . والمسرح عنده أيضا هو أداة التغيير الجذري للمجتمع والطبقة ، ويرى في الممثل معلما وقد جلس جمهوره ليرى الحجب والشرح ، ويتوقع منهم أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا العالم والمجتمع



وأنفسهم . والفن هو سبيل برخت
لتغيير المجتمع والدفاع عن القهورين .
والمادة الجدلية والمفاهيم الماركسية هي
الأيديولوجية التي يعتنقها برخت وتوجه
أعماله . والمسرح السياسي عنده هو
استجابة رجل للمسرح لأحداث ما بعد
الحرب العالمية الأولى والتي مهدت
للحرب العالمية الثانية : الفاشية
الإيطالية والنازية الألمانية والتناقض بين
رأس المال والانسان . ومن خلال
مسرحه السياسي التعليمي عمل على
فضح الواقع وتغييره وعدم اغترابه .

والمسرح الملحمي ليس جديدا من
ناحية الشكل ، فهناك قرابة بينه وبين
المسرح الاسيوي القديم فيما يتعلق
بعرضه للشخصيات واهتماماته الفنية .
والمسرح الملحمي السياسي يلعب عند
برخت دورا فعالا في ايقاظ وعي
المشاهد ويثير فيه الاحساس بالقرابة
والهشاشة لما يراه ويثير فيه ارادة التغيير
الثوري للقيم والظروف الاجتماعية
والسياسية والاقتصادية التي يعيش فيها
ويراها امامه في العرض للمسرحي
الملحمي السياسي فيمنع اغترابه ويتخذ
منها موقفا .

ويورد المؤلف ، بعد عرضه لأوجه
الخلاف بين المسرحين التقليدي
الارسططالي والملحمي البريختي ، الآراء
المختلفة حول هذا الموضوع . فهناك
اتفاق بين معظم النقاد على وجود اتفاق
بين أرسطو وبرخت ، وأيضا اختلاف
بينهما ، وقد تشترك الملحمة . والدراما
بنسب متفاوتة في الدوافع التي تعمل
على ابطاء الحدث ، فتتوقف سيرة أو
تطيل طريقة أو التي ترجع بالسامع أو
المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل
زمن الملحمة أو الدراما أو التي تسببه
فتتأججا سيحدث بعد انتهائها ، ولكنها
مع ذلك يتميزان في أن أحدهما يلود
بكلية في الماضي ، وأن الآخر يكاد أن
يكون حائزا كله .

غير أن الفارق الاساسي بين الحدث
في المسرحين ، يتمثل في أن المسرح
الملحمي البريختي يروي الأحداث التي
جرت في الماضي أما المسرح الدرامي
فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها

حاضرة حضورا تاما في لحظة عرضها
حتى لو كانت تحدث في الماضي .

وجدير بالذكر أن برخت لم يدخل في
تناقض مباشر مع أرسطو ، بل دخل في
تناقض مع الرأسمالية لأن الضمون
يفرض شكله ، ولأن مسرح برخت
مسرح سياسي ، فإنه يفرز بالضرورة
شكلا مغايرا للمسرح البرجوازي ، كما
أن مسرح برخت كما يؤكد هو ، ليس
مُذا أرسطو ، بل هو لا أرسطو ، بمعنى
أن القرون بين المسرحين تمثل في
التركيز على أشياء دون أخرى .

وإذا كانت نتيجة العرض الأرسطي
أن يحدث التطهير ويقي الاغتراب ،
فإن العرض الملحمي السياسي يدفع
المشاهد إلى اتخاذ مواقف وينتج
الاغتراب . وهو يقدم إلى المشاهد
الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية
والاجتماعية ، بقصد الشرح والتوضيح
والدراسة ، ومحاولة فضح الميؤب في
التركيب الاجتماعي والاقتصادي
والسياسي ، مستهدفا الدعوة إلى التغيير
ومنع الاغتراب .

ويورد المؤلف أهم الآراء التي تولدت
نظريات برخت ، وفي مقدمتها آراء
جاسنر ويتل منها : « أن الظروف
للإحالة للمسرح الملحمي التعليمي لم
تتشأ إلا في أماكن قليلة . ولقترت

قصيرة » . . . ولقد كان برخت نفسه
في بعض الأحيان ضحية أهذاله
النظرية . . . كما وقع ضحية لاغراء
التأليف المسرحي الضئيل ، الذي كان
لايد لعقله المتوقد أن يرفضه . . .
ويؤكد هذا أريك يتل بقوله :

« أن برخت عندما يتكلم عن
نظرياته . يتطوفا إلى مدى يتعلم معه
تطبيقها عمليا ، لذلك لم يكن بد من
الحكم على تجاربه العملية بأنها غير
مطابقة لنظرياته » .

وردا على هذه الآراء يذكر المؤلف أن
برخت لم يستبعد تماما جميع العناصر
المسرحية التي قد تتحدج العين وتثير
الترقب في النفس ، وهذا ما حدث
عندما عرضت دائرة الطباشير
القوفازية في مصر ، فمعظنا قد تعاطف
مع الحادثة ، بل قلل من خطرها . ثم
أن برخت لم يستبعد كذلك ما يستند
العطف ويكيز الشخصية ، وهو أيضا
يؤكد على وجود الدرامي في الأعمال
الملحمية والملحمي في الأعمال الدرامية

ويعتبر المسرح التعليمي مرحلة
انتقالية ، اضطر إليها برخت لظروفه
أهمها استخدام الصراع الطبقي في ألمانيا
وتصاعد الخطر النازي ووقوف الرأسمالية
الاحتكارية الألمانية إلى جانب هتلر ولهذا
كان هدف المسرحية التعليمية توعية (10)

مستخدما الرقص والاداء الصامت والغناء والكروس ، والمسرح داخل المسرح ، مستعملا حركة دائية للأفراد والجموعات ، من أجل اذكاء الوعي العقل ، لكي يتخذ موقفا من الأحداث السياسية والاجتماعية ، وقضايا الحرب والسلام والحرية ، ومشاكل الوجود الانساني وأزمات العصر الروحية والأخلاقية ، من خلال التوليف الفني المتقن معتمدا على الوثيقة التاريخية كإداة أساسية .

ليس معنى ذلك أن الكاتب المسرحي التسجيلي ، يصدر في موقفه عن حزب بعينه كيقول للدعاية ، وإنما يصدر التزامه في الدفاع عن قضايا اغتراب الإنسان ، متخذاً المسرح التسجيلي كأداة تعليمية ، « معتمدا على المعرفة الموضوعية أو العلمية » . والمسرحية التسجيلية كأداة تعليمية سياسية ، ليست مجرد نقل للأحداث بلا تفسير سابق ، إنما هي تمكس بالضرورة وجهة نظر المؤلف مهما كان مستمينا بوقائع التاريخ ، وما ينقله حرفيا من ملفات التحقيقات .

ويرفض كتاب المسرح التسجيلي الشكل المسرحي التقليدي ، ورغم تأثرهم بانتهاء برخت التعليمي إلا أنهم اتخذوا طريقا ثالثا يعتمد أساسا على إثارة خيال المتفرج ، وأصبح اشتراك المشاهد في الأحداث السياسية والاجتماعية السائدة في أي بلد من البلدان ، من أهم أهداف المسرح التسجيلي .

ويشبه البناء التسجيلي ، البناء الروائي في اعتمده على السرد في بعض الأجزاء وازدحامه بالأحداث واسقاطه بعض الشخصيات في منتصف الطريق وعدم اهتمامه بكل ما هو درامي وتقليدي . وإن كان يشترك مع المسرح الملحمي في اتساع رقعة الأحداث بالإضافة إلى استخدام الأفلام والشرائح والإحصاءات والوثائق واسلوب المسرح داخل المسرحون أن يفضل هذا كله عن سائر بناء العمل المسرحي من خلال اسلوب شبيه بعملية الإنتاج السينمائي الحديث .



ونفصل إلى نوع آخر من المسرح السياسي وهو المسرح التسجيلي أو الوثائقي ، الذي ترجع بدايته إلى عام ١٩٦٣ مع ظهور مسرحية « الثابت » للكاتب الألماني هو فهدت والتي أخرجها ييسكاتور مسرح الحر ببرلين الغربية .

ويعتبر الكاتب الألماني ييتز فايس (١٩٣٦) رائد المسرح التسجيل المعاصر ، كتب المسرحية ولفيلم التسجيلي . وإن كانت البلور الأول للمسرح التسجيلي ترجع في الواقع إلى كل من ييسكاتور وبرخت والنهج الذي اتبعه فايس في مسرحياته ، هو « احتلال الجدل عمل الحدث » بحيث يتخاطب العقل بوسائل عديدة لتوصيل رسالته ،

الطيفة العاملة ضد خطر النازي ، يشرح الاغتراب الذي يمانون منه والنتائج عن اسلوب الانتاج الرأسمالي .

ويرتبط مفهوم التفرير بمسرح برخت ، ومعناه « أن يجعل المؤلف غريبا » ، وبذلك يمكن أن تعيد النظر في الأشياء والأصواع والمفاهيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فتعمل فيها العقل وتعمل على تغييرها ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها حتى يتسنى لنا « التحكم والإدراك » . وتؤكد اتجاهات برخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية ، إذ أن قلنا كثيرا من مسرحياته من الشرق . وهو قد انجذب إلى مسرحيات النور والكابوكي اليابانية والدراما الصينية ، لما فيها من وسائل التفرير .

وهزل المشاهد عن المسرح ، وفقا لنظرية التفرير ، يساعده على التفكير النقدي الإيجابي ، ومحاولة العثور على إجابة عن الأسئلة التي يطرحها العرض الملحمي السياسي . وذلك بفضل المسافة الموجودة بين المشاهد والعرض المسرحي ، ويفضل ما يقدمه من حقائق .

ومشي د. أحمد العشري في ذكر الوسائل التي يستخدمها برخت في مسرحه وهي : السرد عمل الدراما ، كسر الأيهام ، استخدام الأفلام السينمائية والصور والشرائح المصورة ، اغنيات تلخص الحدث وترتبط بين المستوى الفلسفي والمستوى الدرامي لمفهوم الاغتراب ، الإبعاد الزمني والمكاني ، التكرار في الشخصية ، تفرير المضمون الغيبي للاسطورة ، الديكور الموزع وتغييره أمام المشاهدين ، استعمال الألوان الخافتة ، الاقنعة كمنحولة للتفرير ، التناقض في الانغماد لتفصيل الموسيقى للمشاهد عن الحدث وتعمل على كسر الأيهام .

وفي اسلوب الاداء ، لا يعتبر الممثل نفسه متقمنا للشخصية ، بل هو عارض لها في حيادية تامة ، يروي أفعال الآخرين ، طرح التاريخ والماضي والحاضر برؤى مستقبلية .

ابتعدوا عن المباشرة والتحريرض
والدعاية الشائعة في المسرح السياسي .

ثم يطرح المؤلف سؤالاً هاماً هو :
لماذا يلجأ بعض الكتاب إلى الاسقاط ؟
هل هو الرغبة في البعد عن المباشرة
وتحويله إلى بوق للدعاية والتحريرض أم
لسبب آخر ؟

والجواب هو أنه عندما تشتد قبضة
السلطة أو الرقابة على تيار المسرح
المحاف ، يتحایل الكتاب وفتنوا المسرح
إلى الاسقاط أو الابداع الزناني
والمكائي ، حتى يتسنى لهم طرح
ابداهم الفنى وتوصيل رسالتهم للناس
والتعبير عن آرائهم صراحة .

ولكن لا يحدث صدام مع السلطة ،
لما مسرح الاسقاط السياسي إلى
الرمز ، ولتتمكن الفنان من توصيل
كلمته بشكل ايجابي للجماهير ، لكن
اللجوء إلى الرمز لا يعنى الجنون إلى
الغفوس .

والكوميديا الدائكة هي الطابع
الفكاهى الغالب على مسرح الاسقاط
السياسى ، لأنها تضع اشخاصها
ومنتجها في حالة من التناقض عن
طريق فنية العرض للمسرحى فتدفع
المتلقى للتفكير ثم التغير . وبهذا
استطاع مسرح الاسقاط السياسي أن
يقوم بدوره كمنوع مسرحى راق ، وأن
يجمع بين حرفة الفن الجيد والدور
السياسى الناضج .

ويختم د . أحمد العشرى كتابه
بتحليل أساسى ، وهو ادراك أن المسرح
السياسى سلاح ذو حدين ، فإذا لم
يستعمل بحرص وذكاء شليدين ،
سوف يؤدى إلى نتائج عكسية ، فبدلاً
من تنمية القدرة على الحوار وتطويره ،
سوف يزرع التمسب ويثبت الرأى
الواحد ، فترغم أنه يندف إلى التعليم أو
التغير ، إلا أنه لايد أن يؤكد ضرورة
السمع واحترام الرأى الآخر ، لأن
منطلق هذا المسرح نفسه هو الرأى
الآخر ، فإذا فشل الداعى أو للمتلقى
في تقبل آراء الآخرين ، بعيداً عن
التمسب ، أصبح المسرح ذاته علواً
لفنسه .

تعدى الحدود وتحوم النظام الثابت في
الروح الفردية وفى المجتمع ، تلك
الشخصية التى تنال كل شيء أو
لا شيء ويجبرها ذلك إلى الجنون أو
الموت ، وهذا ما حدث للشاعر
الرومانتيكى الألمانى هولدرلين (١٧٧٠ -
١٨٤٣) .

مسرح الاسقاط السياسى

ويخصص المؤلف الفصل السادس
لمسرح الاسقاط السياسى .

والقصد بالاسقاط السياسى هو
محاولة تصدير التجارب التاريخية
الماضية ، برؤية جديدة مرتبطة
بالأحوال الاجتماعية والسياسية .
والكتاب يختار التاريخ لما ينطوى عليه
من مغزى يتعكس في الحاضر ويغيبه .
وينبه المشاهد إلى مافى عناصر القضية
من تشابه مع الواقع الذى يعيشه .

وفى مسرح الاسقاط السياسى ،
لا نتم بمفصلة تكرار الحادثة التاريخية ،
لأننا فى العمل للمسرحى نأخذ فقط
الخطوط العريضة ونعيد بنائها مسرحياً
لنطرح وجهة نظر تجاه الواقع . وهذا
المسرح ليس مجرد صدق للتغيرات
السياسية والاجتماعية والاقتصادية إنما
هو من أهم عوامل التأثير فى المجتمع .

ويعتبر مسرح الاسقاط أدنى أنواع
المسرح السياسية ، لأن كتابه أجادوا
الشكل التقليدى الارسططالى ، ولأنهم

والتمثيل فى المسرح التسجيل أقرب
إلى التمثيل فى المسرح اللحى ،
وتعتمد المسرحية التسجيلية على الحوار
القائم والدائم والصامت بين ما يقع
على خشبة المسرح وجهاً للجمهور الصالة .

والفن عن قايى هو أحد الوسائل
التي يصل بها الإنسان إلى مرحلة الحرية
والثورة ، والحرية التى يحتاج إليها
الفنان . وليست هي الحرية الفردية
العنيدة ، لكنها حريته أن يتحدى
لصعوبات . ولا يتحقق الحرية
ولا يكتمل معناها إلا بالالتزام الفنان
واضطلاعاً بالمسئولية تجاه مجتمعه من
خلال ادواته الفنية . فى محاولة تغير
الواقع والثورة عليه .

ومن أعمال بيتر قايس المسرحية :
« التحقيق » (١٩٦٥) ، التى تمضى
أحداثها فى أحد معسكرات الاعتقال
النازية خلال فترة الحرب العالمية ، و
« انجولا » أو « أضية ناطورلوزيتانا » ،
وهى صيغة أليمة ضد المستعمر الأبيض
وادانة لاعتدائه على حرية الاغريقين
وثرواتهم . ومسرحية « فيستام » و
« مارا - صاده » وهى اختصار لـ
« اضهاد واختيال جان يدل مارا » ، كما
قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون ،
تحت اشراف السيد دى صاده ، و
« وداع الأهل ونقطة للهرب » وهو
لدرين ، وفيها يظهر اهتمام قايس
بالشخصية التاريخية التاريخية التى





عرض

الشكل والرمز في رواية الطبيب صالح « موسم الهجرة للشمال »

د. / عبد الرحيم محمد عبد الرحيم

منذ تلك اللحظة والراوي دأب البحث والتنقيب عن حقيقة هذا الرجل الذي يتزيا بزي الفلاحين ويزرع معهم في الأرض ويصل معهم في المسجد ، ثم ينشد الشعر الإنجليزي ... جلس معه ، حاول استدراجه . وتتبدى غيوط من حقيقة مصطفى سعيد ، يكشفها هو بنفسه للراوي ... ميلاده - أبوه - تعلمه - أكسford - الاقتصاد - الذكولة - القتل - الانتحار - السجن - لندن - القاهرة - الصين - الدمارك - فرنسا ... ثم يستحلفه ألا يبيع لأحد .

ويشادر الراوي القرية ولم يزد لغز مصطفى سعيد في ذهنه إلا إثارة وغموضا وتعللا للاحتمالات ، ولا يفتأ يدور السؤال في نفسه ... من هو ؟ ويعود الراوي إلى القرية بعد فترة من الزمن فيفاجأ بأن مصطفى سعيد قد اختفى ، إلى أين ؟ لا أحد يدري . جوفه الفيضان ، قيل له إنه غرق ولم يعثر له على جثة وأنه قيل أن يختفى بيوم واحد ترك له وصية على أولاده .

وتمر أعوام وتسوق الأقدار خلالها عددا من العلامات الضمنية للغز مصطفى سعيد . التقى الراوي مرة بموظف متقاعد فكشف له هذا الموظف عن جانب من طفولة مصطفى سعيد ، ثم يلتقي بمحاضر في الجامعة ورجل إنجليزي فيكشف عن جانب آخر من شخصيته ، كشف الموظف المتقاعد للراوي عن تنبئه بأن مصطفى سعيد لا بد أن يكون قد تبرا مركزا ضخما ، لأنه عاش في زمن أصحاب الشأن فيه هم أرذل الناس ، وكشف لقاء الراوي بالمحاضر الجامعي والرجل الإنجليزي عن أن مصطفى سعيد لم يكن إلا مليونيرا يعيش في ريف إنجلترا ، ثم يلتقي الراوي بولف من وزراء أفريقيين قتيبت له بجانب آخر من شخصية مصطفى سعيد .

وهكذا يظل الراوي ينشئ ويحلم ويستنبط حتى تتكشف له جوانب من هذه الشخصية ويختبئ عليه جوانب أخرى ، حتى زوجة مصطفى سعيد تحولت إلى لغز ، تلك القروية الأملة أصبحت عطا لأنظار الشائق ، ود الرئيس تزوجها قهرا فقتلته وانتحرت ، وقبل ذلك الحادث صرحت بأنها ترغب في الزواج من الراوي ، والراوي نفسه اكتشف بعد انتحارها أنه كان من عشاقها .

مريود ، وعمرس الزين . إلى هذه القرية وهؤلاء عاد الراوي يوما ما ، بعد غيبة دامت سبع سنوات كان خلالها يتعلم في أوروبا ، عاد فوجد القرية كما هي والأهل كما هم ، التغير الذي أصاب القرية لا يكاد يذكر كل شيء يتغير ببطء ، المنازل والنخيل والنيل والشجر والحقول والهواء ، البلد يتغير في بطنه ، راحت السواقي ، قامت على ضفة النهر ظلمبات لضخ الماء ، كل مكتة تؤدي عمل مثله سابقة .^(١)

والناس فيها : أبوه وجده وأمه وعمه عبد الكريم وود الرئيس وينت مجلوب معروفون لم يتغيروا ، إلا أنه لمح بينهم رجلا غربيا لم يره من قبل ، آثار الرجل الغريب انتباهه بشابه القصير وأدبه الجم . سأل عنه فقبل له أنه مصطفى ، رجل يحافظ على الصلوات في المسجد ، ويعاون أهل القرية في السراء والضراء ، وأنه يعمل تاجرا في الخرطوم ثم اشترى أرضا في القرية وتزوج حسنة بنت محمود ، وهو الآن يعمل في أرضه بجدة واجتهاد ، وله ولدان ، ولا يعرف عنه أهل القرية غير الصلاح والخير .

لكن شخصية مصطفى سعيد تثير اهتمام الراوي بشدة ، بل يتحول هذا الرجل بالنسبة له إلى لغز ، ففى إحدى الجلسات التي جمعت بينهما في منزل عجوب ينشد مصطفى سعيد وهو في نشوة السكر شعرا إنجليزيا رقيقا باللغة الإنجليزية .

(١) « موسم الهجرة للشمال » رواية قصيرة للكاتب السوداني الطبيب صالح ، تدور أحداثها على أرض قرية نائية من قرى شمال السودان . هذه القرية يعرف ملاعها كل من قرأ للطبيب صالح ، فعلت تراثها أقيم عرس الزين^(٢) ، وعلى صدرها جشم ينذر شاه ، ثم حيله مريود^(٣) ، وصل روبة من رباحا الطاعرة كانت تقبع دومة ود حامد^(٤) ، وفيها كانت تدور أحداث قصتي « نخلة على الجنول » و « حفنة قمر »^(٥) . قرية وادعة ، تكلل هامتها جدائل النخيل ، وتضرب جذورها في أعماق الأرض يحفها النيل ثم يتقى عند لقاؤه بها منساب ناحية الشرق ، والحضرة عمدة من الشاطئ إلى حافة الصحراء ، والبيوت أفنية واسعة وحجرات متداخلة من الطين ، تنبعث منها روائح البصل والشطة والحلبة منتجة بروائح البخور .

والناس الذين يجوبون ساحة هذه القرية أو يزعمون أو حقروا أو يجلسون في بيوتها أو يصلون في مسجدها أو يشربون العرقي ليسو بنسأ عن أولئك الذين نراهم في سائر قصص الطبيب صالح ، بل هم أنفسهم بأسمائهم وملامح شخصياتهم ، فالراوي هو حفيد الحاج أحمد عجوب والحاج أحمد ، وعبد الكريم وود أحمد ، وسعيد التاجر ، ويكرى ، وود الرئيس ، كل هؤلاء نجدهم في موسم الهجرة للشمال وفي بندر شاه أو

هذه الرواية بكل ما فيها من أحداث وأشخاص وأماكن وأشباه لم تتخذ شكل الحكاية المنظومة في سلك زمني مسلسل ، بل هي تجربة عاناها الراوي واستقرت في عقله وتغلغلت في وجدانه منذ حين ، وهو الآن يستعيد أحداثها وأشخاصها بعد انتهائها ، ويبحث عن جوانبها وجذورها ، وهي تجربة امتدت عبر الزمن منذ قدومه من إنجلترا حتى آخر مرة زار فيها القرية . هذه التجربة تجرى في عروقها تجربة أخرى أكثر منها تعقيدا وعمقا وإثارة ، اشتملت عليها وأصبحت جزءا منها أو امتدادا لها أو وجها من وجوها . وهي تجربة مصطفى سعيد ، تلك التجربة التي تشبه السفينة الغارقة قريبا من الشاطئ ، يظهر منها جزء ويختفي أكثرها تحت مياه البحر ، يحجب الناظر إليها أنها مجرد شبح ، لكنها في حقيقتها تحكي تاريخا وحلم وكبرياء وكل جزء من أجزائها تحيي في طياته قصة ذات معنى . هذه التجربة الثانية منذ مولد مصطفى سعيد حتى اختفائه أو موته .

ونتيجة لهذا أصبح في الرواية عدد من الطبقات أو الدلالات التي تقوم على اختلاف الأزمنة . كل طبقة لها زمن .

أولها : الزمن الحاضر أي زمن القصة ، وهو الزمن الذي استغرقه الراوي في السرد والتصوير والتقرير وقراءة الرسائل ، وهو نفسه الزمن الذي يستغرقه القاريء أثناء القراءة .

ثانيها : الزمن الذي تستغرقه أحداث التجربة الأولى ، تجربة الراوي خلال زوراته للقرية ولقائه فيها بأهله ومصطفى سعيد وحديثه معه وسفر الراوي إلى الخرطوم وغيرها والمحاولات التي بذلها في سبيل الكشف عن حقيقة مصطفى سعيد ، وكل النتائج التي توصل إليها من تلك الحياة الخفية ينسحب إلى هذه الطبقة ويدخل في إطار هذا الزمن .

ثالثها : الزمن الذي تستغرقه تجربة مصطفى سعيد ، وهو ذلك الزمن الذي تخور فيه مجموعة الأحداث والمشاهد المتذكّرة أو المستدعاة من قبل مصطفى سعيد ، أو الراوي . ويتخذ هذه المشاهد والتجارب منذ ميلاد مصطفى سعيد حتى اختفائه .

رابعا : الزمن الخارجي أو التاريخ العام الذي يربط به الكاتب بعض الأحداث ويصا

رمزيا ، وذلك مثل تجلبد ميلاد مصطفى سعيد بتاريخ سنة ١٨٩٨ وتواريخ أخرى لما مغزى رمزي في حياته مثل عام ١٩٢٢ ، وعام ١٩٣٦ وغيرها .

خامسا : الزمن الداخلي لأحداث المشاهد القصصية ، وهو زمن نسي يربط بين حدث وآخر ، كان يقول إن هذا الأمر كان قبل ذلك أو بعده بكذا من الأيام أو الشهر ، مثال ذلك تلك الزورات التي تجلبد كل زورة منها حسب الزورة الأخرى ، وهذا النوع من الزمن هو الأداة الشائعة في الرواية ، يستعمله الكاتب في كل الأغراض ، في التشويق وفي تحفيز العناصر الدرامية في المشاهد ، وفي إزجاء الدلالة الرمزية ، وفي ربط البناء الروائي . بل في الأيام بمرور الزمن الخارجي . مثال ذلك قوله ص ١٦ « بعد هذا بنحو أسبوع حدث شيء أذهلني ... الخ » فإذا ما عدنا لنبحث عن الحدث المشار إليه بكلمة هذا ، والذي جعله الراوي ركيزة زمنية يقيس عليها حدثا آخر وجدناه يشير إلى اجتماع حدث بينه وبين مصطفى سعيد في لجنة المشروع الزراعي ، يقول في هذا « قضيت في البلد شهرين كنت خلالها سعيدا ، وقد جمعتني الصدفة بمصطفى عدة مرات ، مرة دعت لحضور اجتماع لجنة المشروع الزراعي ... الخ »

وإذا عدنا مرة أخرى إلى بداية هذين الشهرين نجدهما يتبدآن عقب عودة الراوي من أوروبا مباشرة ، ولكن متى عاد الراوي من أوروبا ؟ إنه عاد قبل موسم الفيضان - الذي اختفى فيه مصطفى سعيد - بعدة شهور . ثم لا نعرف متى اختفى مصطفى سعيد إلا بعد أن نعرف لماذا يقصد الراوي بمصطفى سعيد ، وندخل في دائرة الرمز .

وإذا أرجأنا الحديث عن النوع الرابع من الزمن لأنه يتعلق بالرمز أكثر من تعلقه بكيفية صياغة التجربة ، فإن الموازنة بين هذه المستويات الزمانية تكشف عن عدد من الملامح التي صيغت بها الرواية وكتلت فيها التجربة .

ففي الرواية - كما سبق القول - تجربتان متداخلتان ، تجربة الراوي وتجربة مصطفى سعيد ، الأولى إطار للشأنية ، تلتقي التجربتان في الجزء الأول من الرواية أي في المقصلة ، هذا اللقاء هو آخر حلقة من



حلقات التجربة الثانية وأول حلقة من حلقات التجربة الأولى ، ولعل هذا الشكل من التقابل كان مقصودا من الناحية الرمزية ، فالراوي يقول : « أنا ابتديت من حيث انتهى مصطفى سعيد ، خلال ذلك وبعدة تسير كل منهما في اتجاه مستقل ، تجربة الراوي تسير إلى الأمام ، وتجربة مصطفى سعيد تسير إلى الخلف ، كلما تقدم الراوي خطوة في القصة تقدم الحدث في الزمن خطوة ، وضرب في خيابا الماضي خطوات ، التجربة التي يعيشها الراوي زمنيا ليس متصل الحلقات بل هي قطع من الزمن أو فترات تستغرق أربع زورات من الراوي للقرية ، أطولها في شهرين وأقلها أسبوع ، وخلال هذه الفترات مساحات زمنية متروكة قد تقصر فلا تتجاوز الشهر إلا قليلا وقد تطول فتستغرق سنوات .

أما التجربة الثانية فهي أجزاء من الماضي ألقيت على وجعها حزمة من الضوء فانكشف جوانبها ، وهي قطع من الماضي قفزت إلى ساحة الحاضر ، وهي قد تتخذ شكل المشاهد أو الرسائل أو الحوارات أو الذكريات ، وقد تتجمع خيوطها وتتكشف حتى تصبح حكمة أو صورة تفتقر كالفقاعة على السطح .

والتجربتان متداخلتان في كيان واحد هو الرواية أو تجربة القرية ، بل هما تجربتان ، التجربة الثانية جزء من الأولى بل والتجربة الأولى جزء من الثانية ، فمصطفى سعيد



يكل ماله وما عليه أصبح جزءاً من خبرة الراوى وتجربته ، والراوى من ناحية أخرى - ليس إلا حلقة من سلسلة أو ليس إلا صورة لمصطفى سعيد ، أو نبأ من غرسه ، كونا مع تجربة واحدة يلتقى فيها الماضى والحاضر في تشكيل متناسق جذاب مشوب بالترقب .

فالراوى يتابع خلال زرواته للقرية آثار مصطفى سعيد الذى خلفها سواء أكانت هذه الآثار مادية أم معنوية ، وفى كل خطوة من خطواته يتكشف له جانب من الجوانب الغامضة في شخصية مصطفى ، حتى تحول الهيكل العام للرواية إلى شكل قصص الألغاز أو شكل التفسير الذى يكتبه أحد الشخصيين في التقيب عن المخابر الفرعونية عن تجربته في الكشف عن السر في أن أحد الفراعات بدا وكأنه يموت خضر وشعر أصفر ، فكل قطعة من الحجر تلتقطها يده تلقى الضوء على جانب من حياة هذا الفرعون أو تفسر جانباً من هذا اللغز ، بحيث تزخر كل خطوة من خطواته بالترقب والتطلع لمعرفة الأسباب أو لمعرفة النتائج ، فكل نتيجة يتوصل إليها سبب يكشف عن جانب من السر الخبيء ، ويظل الراوى وبجواره القارئ يلتقطان ثبات الملل حتى تتجمع في أيديها أصابع ثم يصبح للأصابع أذن وسيقان ورأس وأرجل ، وتتصب أسامها صورة ، هي صورة مصطفى سعيد ، ثم يقتربان منها فيتبين لها أن ما ينظران إليه ليست إلا صورة الراوى قد انعكست في مرآة ، وأن صورة مصطفى سعيد لم تكن إلا واهماً .

• ومن الملاحظ البارزة في صياغة الرواية والى تصل بالزمان اتصالاً مباشراً ملمح المكان ، فكل حدث يجرى في الزمان يتخذ له مكاناً ، وكل حركة في المكان تستغرق فترة من الزمان ، وأحداث رواية موسم الهجرة للشمال تعتمد اعتماداً كبيراً على المكان ، ذلك لأنها تتخذ شكل المشاهد أو اللقطات وكل مشهد منها يدور في مكان واحد لا يتعداه سواء أكان هذا المشهد في إحدى الحجرات في منزل مصطفى سعيد في القرية أم في حجرة في منزل أسرة الراوى ، أم في إحدى عربات القطار المتجه إلى الخرطوم ، أم في إحدى قاعات محكمة في (٣٠) لندن . كل لفظة محصورة في مساحة مكانية

محدودة ، تشبه مساحة المشهد المسرحي . وانحصار الحركة في مكان محدود كهذا يجعل المشهد يعتمد على أدوات الفنون الكنائية مثل الرسم والتصوير ، وذلك مثل الكناية بتخطيط المكان تخطيطاً يجعل لكل خط مغزى ، ولتجاوز كل خطين أو تقاطعهما أو تقابلها معنى ، مما يجعل المكان يشع بالرمز .

بالإضافة إلى هذا فإن القاص يستعمل إمكانات أخرى لم تتيح للرسم أو للمصور ، وهي وسائل لغوية خيالية تغطي للأشياء لونا ذا معنى خاص ، يحسمه القارئ وتسمى إليه من خلاله مشاعر كانت مكتونة في نفس الكاتب ، هذه الوسائل هي تعمق تاريخ الأشياء وإجترار ماضيها عن طريق تصوير الأشياء بصورة لها دلالة ، أو عن طريق إحاطتها بالصور المجازية والتشبيهات المقصورة الإيجاء أو بالحكمة . مثال ذلك قوله :

« ويوما ذهبت إلى مكاني الأثير ، عند جذع شجرة طلع على ضفة النهر ، كم عدد الساعات التي قضيتها في طفولتي تحت تلك الشجرة ، أرمى الحجارة في النهر وأحلم ، ويشرد خيالي في الأفق البعيد ، أسمع أنين السواقي على النهر ، وتتصالح الناس في الحقول وخوار ثور أو غنق حار ، كان الحظ يسعدني أحياناً ، فتمتر أسامها أسمى صاعدة أو نازلة ، من مكاني تحت الشجرة ، رأيت السبلد يتشخير في بطنه ، راحت السواقي ، وقامت على ضفة النيل طلببات لضخ الماء »

ففي هذه الفقرة حدث واحد قام به الراوى يؤديه الفعل « ذهب » ، وصورة مجسدة للمكان شجرة ونهر ، ثم يعقب الكاتب بعد ذلك صورة المكان والحدث عن طريق التأمل وذكر التواريخ وإجترار الماضى .

عل أن التماثلات نفسها قد تكون في صورة مشاهد موضوعة في مكان محدود يشبه المكان الأول الذى وقعت فيه الشخصية التاملة ، ويحلم بالجوانب نفسها ، فتتشأ طبقات من المشاهد بعضها داخل بعض ، تكون موازية أو متصلة بالطبقات الزمانية التي أشرنا إليها آنفاً ، وقد يكون هذا المشهد أو ذاك في زمان ومكان محددين بحدود الخواص ، وقد يكون المشهد كله حاجباً أو

صورة تمثلت في خيال الراوى أو في خيال الشخصيات .

نتيجة لهذا ازدهت الرواية بالشاهد المتجاوزة والمتداخلة والممتزجة ، دون ترتيب في زمنها أو حجتها ، قد يطول المشهد الواحد فيملاً صفحات وقد يقصر فيصبح عبارة ، قد تتجاوز أو تختلط فيه مشاهد من التجربة الأولى مع مشاهد من التجربة الثانية ، مشاهد في عقل الراوى مع مشاهد في عقل مصطفى سعيد ، مشاهد من الماضى البعيد .

وليك هذه الفقرة التي تصور مجموعة من المشاهد المتداخلة في ذاكرة مصطفى سعيد ، « أن محمد قضت طفولتها في مدرسة راهبات . سمها زوجة نائب في البرلمان . حولتها في فراش إلى عاهرة ، غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة ، سناثرها وردية متفتحة بعناية ، وسجاد سندس دافئ ، والسيرى رحب ، مخداته من ريش النعام ، وأضواء كهربائية صغيرة حراء وزرقاء ، وبنفسجى ، موضوعة في زوايا ميمية ، وعلى الجدران مرابيا كبيرة ، حتى إذا ضاجعت امرأة بدا كأننى أضاجع حرباً كاملاً في آن واحد ، تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والندى ، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة ، وعقاقير كيميائية ، ودهون ، وصابون ، وحسب . غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى ، لمة بركة ساكنة في أصماق كل امرأة ، كنت أعرف كيف أحرکها ، وذات يوم وجدوها ميتة انتحاراً بالفاز ، ووجدوا ورقة صغيرة باسمى ، ليس فيها سوى هذه العبارة « مستر سعيد ، لمة الله عليك » كان عقلى كأنه مدينة حادة ، وحلى القطار إلى محطة فكتوريا . وإلى عالم جين مورس في قاعة فكتوريا الكبرى في لندن ، جلست أسابيع استمع إلى المحامين يتحدثون عنى ، كأنهم يتحدثون عن شخص لا يهمنى أمره ، كان المدعى العمومى (سير آرثر هفنز) عقل مريع أعرفه تمام المعرفة ، علمنى القانون في أكسفورد ، ورايت من قبل في هذه المحكمة نفسها في القاعة ، يعتمر التهمين في قصص الأهم اعتباراً ، نادراً ما كان يفلت منهم من يهمنى ، ورايت متهمين سيكون ويهمنى عليهم ، بعد أن يفرغ من استجوابهم ، لكنه هذه المرة كان يصارع جنة .

- هل تسببت في انتحار آن همد ؟

- لا أدري .

- وشيلا غرينود ؟

- لا أدري ؟

- وإليزابيلا سيمور ؟

- لا أدري .

- هل قتلت جين مورس ؟

- نعم .

- قتلتما عددا ؟

- نعم .

كان صوته يصلي من عالم آخر .^(٣)

هذا المشهد مكون من عدد من الطبقات المتداخلة ، كل طبقة تكون مشهدا مستقلا ، تبدأ بهذا المشهد الكبير الذي يجلس فيه الراوي قبالة مصطفى سعيد في منزلة في القرية ، ويكشف خلاله مصطفى سعيد عن ماضيه وبخبراته . . . داخل هذا المشهد مشهد آخر ، يظهر فيه مصطفى سعيد وهو يركب القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا وعالم جين مورس في لندن . مصطفى سعيد في مجلسه في القطار يمرر الماضي ، فظهر مشاهد كثيرة متداخلة منها هذا المشهد الذي تبرز فيه قطعة من حياته مع فتاة اسمها (آن همد) وتظهر في الصورة شقة الراوي في لندن ونهاية آن همد . ومشهد آخر تظهر فيه محكمة كبيرة في لندن وهو في قصر الإليانم وأنه متهم بقتل وانتحار عدد من النساء منهن آن همد . ومشهد آخر يظهر فيه مصطفى سعيد وهو طالب يشاهد إحدى المحاكمات في القاعة نفسها والقاضي نفسه (سير آرثر هفنز) والمحامون والتهمون يكون . . . الخ .

والرابطة التي تجمع بين كل هذه المشاهد هي التداهي احر للذكريات والرمز . ولعل الرغبة في تشكيل صور وازمة تغلب على حرية التداهي ، دون أن يحرم القاريه من الإحساس بهذه الحرية .

ومن الملاحظ البارزة أيضا في طريقة صياغة الرواية أن خيوط التجارب للصورة فيها تتجمع في كل مقطع أو في كل مشهد من مشاهدنا . بمعنى أن طريقة قص الأحداث والمشاهد طريقة تراكمية مثلها كمثل الطريقة التي تتكون بها التجارب ذاتها ، كل مشهد يضيف خبرة جديدة للخبرات السابقة . . . وعقزج بها ويكون موقفا ، هذا الموقف الذي استفاد من كل الخبرات القديمة يواجهه المشهد الجديد بكل أسلحته مرة واحدة ،

السطح لتمسك بجذع ثان وثالث ورابع حتى تكتمل الصورة أو تتكشف العلل ، ويتبرج الرمز ، وللمع سراب الحقيقة في الألفي ، لهذا بدا شكل الرواية كأنه مزق . ومن الملاحظ أن المشاهد عندما تقترب من السطح يقترب زمنها من زمن القص أو قد نسيقه في السرعة ، ونقل فيها حدة التوتر وتبدو الأشياء واضحة المعالم ، وتقترب من الواقعية وتقوم العبارات المباشرة بالسرد والحوار والوصف ، وتقتصر أجنحة الخيال ، وتتكشف رؤى الشخصيات وتبدو ملاحظها كما هي بما فيها من حماس وعيوب ، وانظر إلى هذا المقطع من مشهد يصور فيه الكاتب جلسة للراوي مع بعض من أهل القرية منهم جسد الحاج أحمد ويكرى و وده الرئيس « بنت مجذوب في إحدى القاعات في منزل الجد :

« وقال بكري : النصيحة لله يارو الرئيس . أنت لم تعد رجلا زواج ، إنك الآن شيخ في السبعين وأحفاذك صار لهم أولاد . ألا تستحي ، لك كل سنة عرس ؟ الآن يلزمك الوفاق والاستعداد لحلاقة الله سبحانه وتعالى » .

ضحكت بنت مجذوب وضحك جدي هذا القول ، وقال ود الرئيس في غضب مصطنع : ماذا يفهمك أنت في هذه الأمور ؟ أنت وحاج أحمد كل واحد منهم اكتفى بأمرأة واحدة ولما ماتا وتركتهما لم يجدا الجراة على الزواج . حاج أحمد هذا طول اليوم في صلاة وتسيب كان الجنة خلقت له وحده . وأنت يا بكري مشغول في جمع المال إلى أن يرمحك منه الموت . الله سبحانه حلال الزواج وحلال الطلاق وقال ما معناه خذوهن بإحسان أو فارقوهن بإحسان ، وقال في كتابه العزيز : النسيان والبنون زينة الحياة الدنيا » .

وقلت لسود الرئيس إن القرآن لم يقل « النسيان والبنون » ولكنه قال « المال والبنون » ، فقال : مهما يكن لا توجد للذة أعظم من للذة النكاح^(٤)

فهذه الفقرة السابقة أسرع فيها الزمن بحيث تساوى مع زمن القص ، رغم أن المكان عمود للغة - حجرة واحدة يدور فيها المشهد كله - وذلك بسبب اعتمادها على أحداث قولية حوارية ، والحوار من الأحداث التي يتساوى فيها زمن القص وزمن الفعل .



بوصفه وحده متكاملة ، تجربة . نتيجة لهذا كان القاريه بجوار الراوي وليس خلفه ، رغم أن الأسلوب أسلوب اعتراف وفض لا تقتزونه الذاكرة ، فالراوي يقول كل ما يعرفه ، ويحاول يقدر ما يستطيع أن يكشف كل المخطوط ، لكنه يشترك هو والقاريه في البحث عن الحقيقة ، ومن الذي يعرف الحقيقة ؟

ونتيجة لهذا - أيضا - كان الكاتب لا يسير في القص متبعا لأحداث الرواية وشخصياتها في خط أفقي من اليمين إلى الشمال أو العكس ، وإنما يقطعها من أجل إلى أسفل ، كل مقطع يستوعب كل الأشياء الجوهريه في الرواية ، فقد جاءت وحدات القص لا على شاكلة عربات متوالية في قطار ، أو على شاكلة عدد من البيوت المنتظمة في صف واحد ، وإنما هي تقوس في طبقات متراكبة بعضها تحت بعض . فتنضم العين سطوحها فتتجمع خيوط من هنا ومن هناك لتعطي صورة الحياة ، فإذا ما اكتشف طبقة من طبقاتها تملقت الأنظار بأحد الجسور التي تضرب في الأعماق وتتكشف طبقة بعد أخرى ، ويستمر الجدل في امتداد حتى القاع ، ثم تطفو العين إلى



وكليا ابتعدت لمشاهد من السطح قل
 زمن الحدث فيها أو تلاشى واستطال زمن
 القص، وزادت العبارات فيها توترا،
 وارتفعت حول الأشياء غماعة من ضباب
 الصور والخيالات، وابتعدت عن التصوير
 الواقعي الملمس، وكثرت فيها
 التعليقات. ومن ثم تميزت أكثر الأساليب
 في موسم الهجرة للشمال بأن عباراتها شعرية
 رفيعة ذات مقدرة عالية على التصوير
 والتشكيل والأنسجام، وتميزت كلماتها
 بالدفقة القائقة في النفاذ المواجه والتعبير
 عنها، وتحديد الدلالة وإصابة الهدف،
 وامتلأت بالحكمة الصائبة والثقافة الواسعة
 نظراً لأن أكثر مشاهدتها من هذا القبيل أرى
 من الأعماق. وانظر إلى ذلك الأسلوب
 متمثلاً في هذه الفقرة التي هي جزء من
 مشهد لاح في غيلة مصطفى سعيد أثناء
 ركوبه القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا في
 لندن، وهذا المشهد جزء من مشهد آخر
 تشمله جلسة مصطفى مع الراوي في
 القرية: «لست أطاردها ثلاثة أعوام، كل
 يوم يزداد وتر القوس توترا، قري مملوءة
 هواء، وقوافل ظمأى، والسراب يلعب
 أمامي من متاحة الشوق وقد تحدد مرمى
 السهم، ولا مفر من وقوع المأساة، وذات
 يوم قالت لي: «أنت تور هجمي لا يكل
 من الطراد. إنني تعبت من مطاردتك لي،
 ومن جري أمامك. تزوجني» وتزوجتها.
 غرقة نومي صارت ساحة حرب، فراش
 كان قطعاً من الجحيم، أمسكها فكانني
 أمسك سحابا، كأنني أضلج شعابا،
 (٢٢) كأنني انطوى صهوة نشيد عسكري

بروسي. وتفتأ تلك الانتسامة المبرية عل
 فمها أقصى الليل ساعرا، أخوض المعركة
 بالقوس والسيف والرمح والنشاب وفي
 الصبح أرى الانتسامة ما فتئت على حالها،
 فاعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى،
 كأنني شهريار رقيق، تشتريه في السوق
 بدينار، صاعد شهزاد متسولة في انقراض
 مدينة قتلها الطاعون. كنت أعيش مع
 نظريات كينز وتوتن بالنهار، وبالليل أوصل
 الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب.
 رأيت الجنود يعمدون بمؤلهم الذعر من
 حرب الخنادق والقفل والوياه، رأيتهم
 يزرعون بذور الحرب القاصمة في معاهدة
 فرساي، ورأيت لويد جورج يضع أسس
 دولة الرفاهية العامة، وانتقلت المدينة إلى
 امرأة عجيبه لها رموز ونداءات غامضة،
 ضربت إليها أكباد الإبل، وكاد يقتلني في
 طلابها الشوق، غرقة نومي يتوج حزناً،
 جرتومة مرض فثك، العدوى أصابتهم منذ
 ألف عام، لكنني هيجت كوامن الداء حتى
 استفحل وقتل. (٢٣)

في هذه الفقرة وفي أمثاله من الفقرات
 الكثيرة التي تسير على نهجها في الرواية،
 يعلو زمن الحوادث ببطء شديد، بل يحل
 يتوغل. ويظل زمن القص في تناسله
 المطرد، ولا يظهر التطور الزمني للأحداث
 إلا من خلال تصريح الراوي بذلك كما فعل
 في هذه الفقرة «لست أطاردها ثلاثة أعوام»
 وهي فقرة زمنية داخل المشهد المستدعي
 الموضوع في إطار مشهدين آخرين، أو من
 خلال الفقرات التي يتركها الراوي بين كل
 مشهد وآخر.

والتعبير في هذه الفقرات لا يؤدي دلالة
 عن طريق المعاني المباشرة للكلمات أو عن
 طريق الدلالات النحوية أو الصرفية فقط
 وإنما يؤدي هذه الدلالة من خلال التشكيل
 الأسلوبي وعن طريق التصوير الشعري،
 والإيحاء والرمز «كل يوم يزداد وتر القوس
 توترا» «قري مملوءة هواء» «قوافل ظمأى»
 «السراب يلعب أمامي من متاحة الشوق وقد
 تحدد مرمى السهم».

وهكذا يخلق الأسلوب في شفافيه وجدة
 وطرافة حتى إن الأحداث أو الأشياء التي
 يريد الراوي وصفها تبدو خلف هذا
 الأسلوب وكأنها حركات مثمين خلف ستارة
 شفافة.

والكاتب يشحن هذا الأسلوب بكل
 ما يريد من تلميحات رمزية تقدم الدلالة
 الرمزية الكلية للرواية، بل يثقل فيه الكثير
 من الرموز التي تزخر بها الشخصيات
 والمواقف «فالمدينة امرأة... وهو ضرب
 إليها أكباد الإبل... والعدوى منذ ألف
 عام... «وهو شهريار رقيق»...
 وهي شهزاد متسولة... «وأنا مثل
 عطيل عربى أفرقي»... «وأنت يا سيني
 مثل «كارنافون» حين دخل قبر توت عنخ
 آمون... «لأبد أن جدى كان جنديا في
 جيش طارق بن زياد»... «وتجلبت برهة
 لقاء الجنود العرب لأسبانيا مثل في هذه
 اللحظة»... إلى غير ذلك من العبارات
 الدالة والتي تظهر سمة ثقافة الكاتب ورؤيته
 الحضرية.

ويتراوح أسلوب الرواية بين هذين
 التوعين وما بينهما من أساليب تميل إلى هذا
 النمط تارة وإلى ذلك أخرى، والأسلوبان
 معا في كل الرواية موضوعات في إطار القص
 بضمير المتكلم، ذلك المتكلم هو الراوي
 وفي أحيان قليلة ينتقل بضمير المتكلم إلى أحد
 شخصيات المشهد الداخل، وبخاصة
 مصطفى سعيد، والحوار والوصف والسرود
 وكل أنماط الأسلوب موضوعات في هذا
 الإطار، إطار الجمل التي تشبه
 الاعتراقات. أقوال ماضية ومضارة وأمر
 تنفيذ مجرد وقوع الحدث أو مجرد ثبوت الصفة
 مجردة من الزمن، أو يفيد ذلك في أى
 زمن، لكن الراوي يربح بهذا السر، بسر
 وقوع الحدث أو النفاذ في الصفة أو الشعور
 بالموقف.

(٣)

هذه الرواية بكل ما تحتويه من مشاهد
 وأزمنة وأساليب وأحداث يحاول الكاتب أن
 يرسم من خلالها لوحة، تشارك كل
 جزئيات الرواية في إبرازها وتحديد الرمز
 الذي أرادته الكاتب منها.

هذه اللوحة الرمزية يتصبغ فيها شخص
 بقلبه الفارغة فيملا مساحة كبيرة من
 فراغها، هذا الشخص هو مصطفى
 سعيد، وفي قبائه يقف شخص آخر يشبهه
 كما يتشابه الأصل والصورة أو الوجه
 والصورة في المسرة، أو الابن والأب،
 وخلف هذين الشخصين وتحت أقدامهما

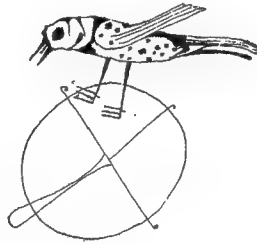
نقوم القرية بنخلها ويوتها ، وعلى مسافة بعيدة تبدو هناك صورة القاهرة ولندن .

هذا الكائن المنتصب في وسط الصورة ليس ذاتا بل هو رمز ، والرجل الذي يقف في قبالة أيضا رمز ، والصورة كلها صورة رمزية ، لكنها من الرموز المباشرة التي تشبه الإشارة أو الإيماء أو التلميح . رسالة موجهة من الكاتب للقراء لكنها لاتصرح بتصريحا مباشرا ، تضع المفتاح في القفل وتدع القارئ يفعل ما يشاء ، مرآة عجلة أقامها الكاتب قبالة شريحة من المجتمع ، فأصبحت شهادة على أفعالها وأقوالها ، بل أصبحت تاريخا لعدد من الأجيال .

فمصطفى سعيد يظل هذه الرواية والشخصية المحورية فيها ليس مصطفى وليس سعيدا ، بل هو غريب حل بالقريه يوما ما ، وهو ليس شيطانا أجنبيا جاء من وراء البحر بعيونه الحضر يمتطي صهوة الأمواج مثلما جاء بشدر شاه في رواية ضو البيت ، وإنما هو عربي سوداني ، من مواليد الخرطوم في ١٦ من أغسطس سنة ١٨٩٨ (التاريخ الذي غزت فيه القوات البريطانية بقيادة كشر السودان ، وهو التاريخ الذي انتهت فيه المهديّة ، يومها هزمت قوات الخليفة التعايشي وأوقف كشر أمامه معمود ود أحمد قائد القوات السودانية - بعد أن أخذ أسيرا - وصرخ في وجهه : ما الذي جاء بك إلى بلادى ؟)

يومئذ ولد مصطفى سعيد ، مات أبوه قبل أن يولد ، وكان هذا الأب من قبيلة العبادية الذين هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة التعايشي وعملوا روادا لجيش كشر ، وكانت أمه رقيقا من الجنوب من قبائل الزاندي أو الباري ، ولم يكن بين الابن والأم أية عاطفة ، كانت بينهما علاقة كملاقة الجوار ، كانوا كشخين غريبين جمعتهما الظروف في طريق ثم افترقا .

تعلم مصطفى سعيد في كلية غردون التي انشأها الإنجليز لتخريج جيل يستطيع أن يقول لهم بالرواية الإنجليزية : نعم وقد تفوق في هذه المرحلة تفوقا كبيرا وبخاصة في اللغة الإنجليزية ، حتى إن زملاءه في الدراسة كانوا يتوقعون أن يصير له شأن عظيم - في زمن كانت اللغة الإنجليزية فيه هي مفتاح المستقبل ولا تقوم لأحد قائمة بدونها - وكانوا يطلقون عليه بخليط من الإعجاب والحقد : الإنجليزي الأسود . قال له ناظر المدرسة يوما وكان إنجليزيا : هذه البلد لا تنسج لكهتك ... ، يسهل له هذا الرجل الشتر والدخول عثانا في مدرسة ثانوية في القاهرة ، ثم منحة دراسية على نفقة الحكومة إلى بريطانيا ، وتأتي أمه يوم وداعه وتضع له صرة من النقود في يده وتقول له : في هذه الصرة ما تستعين به ، ثم يفترقان بلا دموع ولا ضوضاء . غلوقان جمعتهما الطريق ثم افترقا .



وفي القطار الذي يقله من السودان يجلس قبالة قيس يحمل على صدره صليبا أصفر ، يحده بالإنجليزية ويعجب به ، وفي القاهرة يتلقف مسرر روينسن وزوجه مسر روينسن التي تشبه القاهرة .

وفي لندن حظى عقله الموقد بكل الإعجاب في أكسفورد ، ونالت غريزته الجنسية كل تقدير من قبل عاهرات لندن اللاتي يشبهن لندن نفسها . كان يسمى حسن وأمين وتشارلز ومصطفى ورنشاردز في وقت واحد ، باع كل شيء في مقابل لا شيء ، كان كالفراسة التي أحرقها المصباح .

يقول عن (جين مورس) التي كانت تشبه لندن : « دخلت ليها وقت أمانى عارية ، نيران الجحيم كلها تاجحت في صدري ، كان لايد من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي . تقدمت نحوها مرتعش الأوصال ، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف . قالت : تعطيني هذه وتأخذني ؟ . لو طليت مني حياتي في تلك اللحظة ثمنا لقابضتها إياها ، أشرت براسي موافقا ، أخضت الزهرية وهشمتها على الأرض ، وأخذت تدس الشظايا بقدمي حتى حولتها إلى فئات ، أشارت إلى غطوط عرب نادر على المنضدة قالت : تعطيني هذا ليها ؟ . حلقى جاف ، أنا ظمان يكاد يقتلني الظما ، لايد من جرعة ماء مثلجة ، أشرت براسي موافقا ، أخذت المخطوط القديم النادر ومزقه وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصفتها ، كأنها مضغت كبدى ، ولكنى لا أبال . أشارت إلى مصلاة من حريم أصفهان أهدتني إياها مسرر روينسن عند رحيل من القاهرة ، أثنى شئ عني وأعز هدية على قلبي - قالت تعطيني هذه أيضا ثم تأخذني ، ترددت برهة ، ولكنى نظرت إليها منتصبة متحفزة أمانى عينها تلمعان ببريق الخطر ، وشفتها مثل فاكهة عرمة لايد من أكلها ، وهزرت رأسى موافقا ، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر ملتذدة إلى النار لتلتهمها ، فانمكست السنة النار على وجهها .

هذه المرأة هي طبتى وسلاخها حتى الجحيم . مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لأقبلها ، ونبأه (٢٣)



لم يكن مصطفى سعيد شخصاً بل كان أكذوبة ، كان روحاً شريرة حلت في مجموعة من الأجيال ، منهم من بقي بعد هجرته في الشمال فتبدلت طاقته في شباب التاريخ ، ومنهم من عاد فأصبح وزيرا أو صاحب منصب كبير ، وكلهم مصطفى سعيد .

يقول الراوى « سادة أفريقيا الجدد ، ملس الوجوه ، أنوامهم كأفواه الذهب ، تلمس في أيديهم ختم الحجارة الثمينة ، وتفوح نواصيهم برائحة العطر ، في أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والحريز الغالي تنزل على أكتافهم كجلود القطط السيامية ، والأحذية تعكس أضواء الشمعدانات ، تصر صريحا على الرخام - لن يصدق معجوب أنهم تدارسوا تسعة أيام في مصير التعليم في إفريقيا في قاعة الاستقلال « التي بنيت لهذا الغرض ، وكلفت أكثر من مليون جنيه . صرح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج ، مستديرة كاملة الاستدارة ، وضع تصميمها في لندن . وردهاها من رخام أبيض جلب من إيطاليا ، وزجاج النوافذ ملون ، قطع صغيرة مصقوفة بمهارة في شبكة من خشب التيك . أرضية القاعة مفروشة بسجاجة عجمية فاخرة ، والسقف على شكل قبة مطلية بماء الذهب ، تشدلى من جوانبها شمعدانات ، كل واحد منها بحجم الجمل العظمى . المنصة - حيث تعاقب وزراء التعليم في إفريقيا طوال تسعة أيام - من رخام احمر كالزدي في قبر نابليون في

احسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخلى ، ولما أفتت من غيبوبى وجدتها قد اختفت (١) وسبح في بحر من الزيف والأكاذيب والحياة ، زعم أن أبا نواس لم يتحدث عن الطمر إلا لأنه كان صوفيا ، وزعم أن بلاده تسرح في شوارعها الأسود والنسور ، ثم تسب في انتحار أن همد وشيلا غرنيود وإيزابيلا سيمور ، وقتل جين مورس عمدا ، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات ، وقام بملور خطير في مؤامرات الإنجليز في السودان في أواخر الثلاثينات ، وأستخدمته وزارة الخارجية البريطانية في سفارات مريبة في الشرق ، في مؤامرات انعقدت في لندن في جلة وغير ذلك ، ثم عاد إلى القرية فكان سببا في انتحار حسنة بنت محمود في مقتل ودالريس .

كان مصطفى سعيد كمن ألقي بنفسه في النهر فلم يستطع العودة . لفظة الشرق ، ولفظة الغرب ، حلت حياته هنا وهناك بالقتل والانتحار ، ولم يقدم فائدة للشرق أو للغرب ، غريب أبنا حل .

يقبل إن مصطفى سعيد كان صائد المتزوجين من أوريات ، لكنه كان بداية نجم غفير ، وكان أول من سلك طريق الهجرة للشمال ، ولكنه لم يكن وحده ، فأسراب القطا فوق وادي النيل تغير زراقات إلى الشمال ولا تعود ، ومياه النيل تتدفق ناحية الشمال فتبتلع مياه البحر الأحمر ، مصطفى سعيد لم يكن إلا بذرة أثمرت بعد ذلك وأورفت .

الانفالنيد ، وسطها أملس لماع من خشب الأبنوس . على المحيطان لوحات زينة وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من الرمر الملون ، كل قطر بلون . كيف أقول لمحجوب إن الوزير الذي قال في خطابه الضافي الذي قوبل بمصافاة من التصفيق : « يجب ألا يحصد تناقض بين ما يتعلمه التلميذ في المدرسة وبين واقع الشعب . كل من يتعلم اليوم يريد أن يجلس على مكتب وشير تحت مروحة ويسكن في بيت محاط بحديقة مكيف الهواء ، يروح ويحيى في سيارة أمريكية بعرض الشارع . إننا إذا لم نجت هذا الداء من جلوره تكونت عندنا طبقة برجوازية لا تمت إلى واقع حياتنا بصلة وهي أشد خطرا على مستقبل أفريقيا من الاستعمار نفسه . » كيف أقول لمحجوب إن هذا الرجل بعينه يهرب أشهر الصيف من أفريقيا إلى فيلته على بحيرة لوكرانو ، وأن زوجته تشتري حاجاتها من هورزد في لندن ، يجيئها في طائرة خاصة ، وأن أعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنه فاسد مرتشي ، ضيع الضياع وأقام تجارة وعمارة وكون ثروة فادحة من قطرات العرق التي تنضج على جباه المستضعفين أنصاف العراة في الغابات ، هؤلاء قوم لاهم لهم إلا بطونهم وفروجهم ، لا يوجد عدل في الدنيا ولا اعتدال . وقد قال مصطفى سعيد « إننا أنا لا أطالب المجد لمثل ما يطلب المجد ، لو أنه عاد عودة طبيعية لانضم إلى قطيع الذئاب هذا ، كلهم يشبهونه ، وجوه وسمية ووجوه وسمتها النعمة ، وقد قال أحد الوزراء أولئك في حفلة اختتام المؤتمر إنه كان أستاذه ، أول ما قدموني له هفت قائلا : إنك تذكرني بصديق عزيز كنت على صلة وثيقة به في لندن الدكتور مصطفى سعيد ، كان أستاذي عام ١٩٢٨ (١) .

هذه الصورة الكبيرة التي تنتصب وسط اللوحة - صورة مصطفى سعيد - تقف في مواجهتها صورة أخرى شبيهة أو تستمد منها ملامحها هي صورة الراوى ، فالراوى كما يذكر هو اشداد لمصطفى سعيد ، يقول : « أنا أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد » ويشير إلى ذلك أيضا عندما يصور نفسه في حجرة مصطفى سعيد الخاصة بعد موته إذ يقول : « وخرج من الظلام وجه عباس زاما شفتيه ، أعرفه ولكنني لم أعد أذكره ، وخطوات نحوه في

حدد ، إنه غريمي ، مصطفى سعيد صار للوجه وقية ، ولزقية كتمان ومصدر ثم قامة وسافان . ووجدتني أقف أمام نفسي وجهها لوجه ، هذا ليس مصطفى سعيد ، إنها صوري تعيش في وجهي من صرلة (١١) ويقول : « هل كان من الممكن أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد ؟ قال : إنه أكذوبة ؟ فهل أنا أيضا أكذوبة ؟ » (١٢)

بالإضافة إلى هذا فإن مصطفى سعيد اختاره وصياً على أولاده دون بقية الناس ، وهو أيضا كان من الذين ضربت في قلوبهم سهام حب حسنة بنت محمود أرملة مصطفى سعيد .

وفي الصورة أطراف أخرى مشابهة لمصطفى سعيد ، منها صورة تاجر اغتني أيام الحرب ، وصورة لموظف كان الإنجليز يستخرونه لجلب المعونات وامتناع غضب الجماهير ، ومحاضر في الجامعة لا يعرف من حقائق الأمور إلا اليسير .

وخلف الصورة تقبع القرية بكل ما فيها من أشخاص وبيوت وأشجار وزروع ، كما أن هناك جوانب سلبية راسخة في هذه الصورة ، مثل خلو القرية من المثقفين غير الراوي ومصطفى سعيد ، فليس فيها متعلم غيرهما ، وبروز صورة الجند وخفوت صورة الأب .

والذي يقرأ الرواية ويتخيل ما تحتويه من صور وأشخاص وأحداث تقفز إلى مخيلته صورة قوة أكبر من كل هؤلاء هي التي تفعل كل هذا ، فكل شخصيات الرواية شخصيات بالسة تشبه نثار الطحن على جانبي الرحا ، حتى ذلك الوزير الأفريقي الذي يقضي الصيف في فيلته على شاطئ بحيرة لوكازنو ، وكون ثروة عريضة ، يتحدث عنه أعضاء الوفد الذين معه ويصفونه بالاختلاس والكذب والاستغلال ، ومصطفى سعيد نفسه كان يتعنى الموت لنفسه .

هذه القوة التي تنصرف في مصالير الشخصيات بهذه الطريقة ليست هي الزمن أو القدر ، أو الصدقة .

هذه الصورة التي رسمها الطيب صالح في الرواية تشبه اللوحة التي لا يستقل فيها جزء بأداء الرمز دون آخر ، فكل لحظة أو لون أو خيط أو شخص أو فعل له دور في إبراز الدلالة ، تتعاون جميعا في خلق شكل متكامل .

ففي الرواية تتعاونت صورة مصطفى سعيد بكل جوانبها مع صورة الراوي ، وصورة القرية وصورة الشخصيات الكثيرة في القاهرة ولندن والخرطوم ، كما جاءت التواريخ التي ربطت الصورة بفترة زمنية محددة ، بعد ١٩٩٨ ، وجاءت طريقة بناء الشكل لتؤيد هذا المنحى حيث بدأت الرواية بتجربتين إحداهما متبينة والثانية تبدأ ، وجاء ترتيب المشاهد بالإضافة إلى الإشارات التي وجهها الكاتب عن طريق الأسلوب التصويري ، كل هذه الأشياء تعاونت في رسم الصورة ، وكلها تعاونت في أن يكون للصورة دلالة أوزم .

والقصص التي تسير على هذه الشاكلة لا بد أن ينشأ في داخلها صراع بين حركة الرمز وحركة الفعل الواقعية ، وبين حركة الشخصيات المعبرة عن طبيعتهم والرمز .

وفي هذه الرواية نأث حركة شخصياتها والأحداث التي تقوم بها ويعتمد ظهورها واختلافها وسلوكها على حركة الرمز أكثر من كونه معتمدا أو محكوما بخطة واقعية تحليها الظروف الاجتماعية والنفسية ، فالقاص لا تمنحه الظروف التي كونت الشخصية أو المؤثرات البيئية والتربوية التي شكلت وجهة النظر وإنما يعني بحركة الشخصية من حيث كونها دالة على معنى أو مشاركة في رسم الصورة ، ومن ثم تحولت الشخصيات إلى رموز أو أنماط أو خيوط



داخل صورة ، وتحولت الشخصيات الجبانية إلى أطراف تظهر الواحدة لتقوم بدورها في حركة الرمز ثم تختفي ولا تعود إلا إذا طلبتها حركة الرمز مرة أخرى .

وخلبت الرواية من عصر الفعل الإرادي وتحولت معاملات الأشخاص وسلوكهم إلى مجرد أحداث ينظر إلى دلالتها أكثر مما ينظر إلى الظروف التربوية التي كونتها ، أصبح الفعل الكبير الذي تعمل الرواية على كشفه ومعرفة أسبابه ، فعلا حضاريا ، ينزل شهريار من كرس عرشه إلى سوق الرقيق ليأبح بدنيار ويحصل شهريار فتاة متسولة في أنقاض مدينة خربة أفلحها الطاعون ، وكان داه ظل يسرى في عروق عاهرات لندن منذ ألف عام ◆

هوامش

- ١ - عرس الزين : رواية قصيرة للطيب صالح ، تدور أحداثها على أرض قرية سودانية في الشمال وترسم صورة لنعط من الحياة التي كان يعيشها أبناء القرية ، ط بيروت سنة ١٩٨٣ .
- ٢ - بندر شاه « صو البيت » رواية طويلة للطيب صالح ، حوارها بالعامية وتناقش قضايا قومية ط بيروت سنة ١٩٧١ .
- مريد رواية مكتملة لرواية بندر شاه ط بيروت ١٩٧٨ .
- ٣ - دومة ود حامد قصة قصيرة للطيب صالح ط بيروت ١٩٨٠ .
- ٤ - نخلة على الجبلود و « حفنة تمر » قصتان قصيرتان للطيب صالح ط بيروت سنة ١٩٨٠ .
- ٥ - موسم الهجرة للشمال ط بيروت ١٩٨١ .
- ٦ - ص ٣٤ : ص ٣٦ نفس المصدر السابق
- ٧ - ص ٨١ : ص ٨٢ نفس المصدر السابق
- ٨ - ص ٣٤ : ص ٣٥ نفس المصدر السابق
- ٩ - ص ١٥٨ : ص ١٥٩ نفس المصدر السابق
- ١٠ - ص ١٢٠ : ص ١٢١ نفس المصدر السابق
- ١١ - ص ١٣٦ نفس المصدر السابق
- ١٢ - ص ٥٢ نفس المصدر السابق

البناء والدلالة في « الدموع لا تمسح الأحران »

توظيف الحكاية الشعبية :

ولعل أهم هذه القضايا قضية المنصر فولكلورى الذى تميزت به هذه المجموعة استغله الكاتب على مستويات متعددة تتناسب مع المناخ الشعبى الذى يشيع فى العالم القصصى للمجموعة .

لقد وظف الكاتب قصة شعبية تعبر موروثة فولكلوريا متعدد الجوانب ، فهى حكاية شعبية يتداولها الناس ، وتنتمى الى التراث الأدي ، وهى ذات سمة قومية وإنسانية لأنها مترجمة فى الأصل عن الفارسية ومروية عن الهندية ، كل هذا يتمثل فى قصة (أم السعد تباع البيض) فقد انتقل بنا من الجذور الشعبية الى الأفاق الإنسانية ، وتغلغل بواسطة الحكاية الشعبية فى البنية الطبقيّة لمجتمع القرية ، كاشفا عن تطلعات شريحة معينة من مجتمع الريف ، موحيا بالفوارق الاجتماعية ، دون أن يخرج على أسلوبه التصويرى الذى يتبدى فى المشهد ويتجلى فى تجسيد النماذج الإنسانية مرتبطة بجذورها الاجتماعية فى إطار الاجراء الشعبية ، وتتفجر الدلالة من خلال النقلة المباشرة بين مشهدين متقابلين (صورة الحاجة صديقة ترفل فى النعمة وصورة أم السعد البائسة التى تحلم بالمستقبل) .

أثارت مجموعة « الدموع لا تمسح الأحران » لطف وادى اهتماما واضحا فى الأساطير الأدبية ، وهى تتناول عالم القرية بكل سياته المميزة ، وتتضح فيها حرارة الانتباه ، فالكاتب يكتب من داخل هذا العالم منصهرا فى آتون همومه ومشكلاته متوحدا مع معاناته وآلامه ، فهو لا يكتفى بمجرد التصوير والمعالجة بل يروح بمكونات الذات فى التحامها الحميم بهذا العالم ، من هنا تتضح اللمسة الشاعرة فى اللغة ، وفى البناء الفني .

وطه وادى من الأسماء التى لها حضورها فى الساحة الأدبية فى مصر ، مبدعا وناقدا ، وأستاذا جامعيًا ، وقد صدرت له قبل هذه المجموعة ، مجموعة « عمار يامصر » ، وله عدد من القصص المنشورة فى الدوريات العربية ، وهو يواكب فيها التقنيات الحديثة فى القصة القصيرة ، ويظل أسلوبه الخاص المتميز وله إعلان روائيان معدان للنشر هما « الأفق البعيد » و « الممكن والمستحيل » وعدد كبير من الأبحاث والدراسات المنشورة .

ومن أبرز القضايا الفنية التى طرحتها هذه المجموعة : توظيف المنصر فولكلورى واستخدام الزمر ، وخصوصية اللغة الفنية .

قصص
د . طه وادى

د . محمد صالح الشنطى

وهو يشحن الشخصية القصصية بشحنة حاملة تعمق سميتها الشعبية وتكسيها مدلولاً إنسانياً يعمى الموقف بحرارة ودينامية فائقة، ويجعل النموذج ذا خصائص عامة وخاصة في آن واحد.

ورغم قوة المفارقة التي تتجسد في انبهار أحلام أم السعد فجأة فإن الكاتب يلج على عنصر التناؤل فيقتادنا إلى عالم مشرق يصادر معطيات اللحظة بكل مرارتها فأم السعد تغشى متاملة شمس الضحى وخضرة الحقول في (أم السعد تبسع البيض) وقد يكون ذلك مدعاة لأتاهم الفنان بأنه أقحم القفلة المتفائلة بشكل جعلها تبدو دخيلة على عملها البائس.. لكن هذا يبدو مبرراً لأن الكاتب أراد أن يكشف عن القوة الكامنة في أعماق هذا النموذج الإنساني الشعبي. وعلى المستوى الآخر يمكن اعتبار (أم السعد) رمزاً عاماً أو قيمة تحمل معنى التمرد على معطيات واقع بالأس...

وتقترب السمة الشعبية بالسمة الأسطورية والرمزية في قصة (إساعيل يأكل الخس). والعنصر الشعبي هنا ليس متصلاً بالموثوق الفولكلورى ولكن يأخذ طابعاً عاماً يتصل بالروح الشعبية السائدة التي تتجسد في شخصية أبو إساعيل أما السمة

الأسطورية فتتمثل في الإشارة إلى الأماكن المتعددة التي يتخيل إساعيل وقوعها عندها، حيث يعتقد أنها موطن جده الأول الذي بناها.. يلاحظ أن هذه الأماكن تغطي مصر وشمالاً وجنوباً ووسطها فتكسى الحكاية بالطابع الرمزي الشفيف، وهذا الرمز يأتى مقترناً بالتزوع إلى الاستمالة بالتاريخ ويسهم الطابع الشعبي للشخصية في التخفيف من الجانب التجريدى، ويجعل منها نموذجاً نابعاً من الواقع، يتجسد هذا الطابع في الملامح التي يمتازها الكاتب لشخصياته، وتضج الجانب الرمزي في خصوصية هذه الملامح، يتأكد هذا في شخصية (حلاوة) التي لها بالغموض، وجعلها بعين واحدة، ومقطوعة من شجرة وأخوها الوحيد مسجون بقضية غدرت، وعمد الكاتب إلى إضاعة الجانب الرمزي بالحوار الذي بدا وكأنه مفتاح للرمز (حلاوة) ليس لها أهل.. هي بنت بلدنا والحق لازم يظهر يا عمدة).

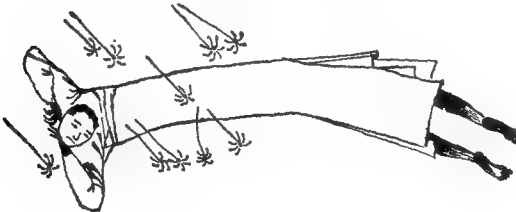
ليس هذا فحسب، بل استعان بالأجواء الطبيعية، وبالوصف المكاني لم تظهر الشمس بعد، قطرات الندى تتساقط على رؤوس البشر، اختلط المكان بالناس والحيوانات. واستعان أيضاً بتصوير ملامح الدعاة والبؤس،

وخصوصاً الأفة التي تميزت بها حلاوة. لم يكتب الكاتب بذلك بل حشد كثيراً من الملاحظات التي تجعل من هذه الشخصية نموذجاً اجتماعياً أفرزته الأوضاع معينة، ورمزاً يجسد نوحاً من العلاقات السائدة اقتصادياً وإنسانياً، من ذلك: الغموض الذي يكتب حادثة غرق حلاوة، علاقة ابن شيخ الحفر بها، انتفاخ بطنها، الإشارة المقصودة إلى ممارسة الفعل الجنسى في زريبة البهائم.. الحوار بين العملة وشيخ البلد.

وربما كان في وجود بعض العبارات ما يؤدي إلى إزالة تلك الغلالة الرقيقة التي تحيط بالرمز وتؤدي إلى إضاحته مثل «حلاوة الغلبانة»، من كانت تعمل عنده وتساعد أمراته يداًف عنها طالما بقيت في خدمته، مكان الحارس لما هو اللص الذي يسرق عمرها وأحياناً شرفها.

هذه العبارة في اعتقادي أنها لو حذفت لظل الرمز ملتصقاً بذلك الغموض الجذاب الذي يشير فكر القارئ ويدفعه على نحو أكثر إيجابية، لأن الرمز ليس مغلقاً ومفاتيحه كافة في القصة.

ويستخدم الكاتب الحكاية الشعبية بحيث تبدو وكأنها حزم من الضوء



الأرقام ذات الطابع الكوني ثلاثة ،
وسبعة « ثلاثة أشياء اعتاد عليها
إسحاق ، صارت كل عالم : زوجة
يعاشها منذ سبع سنوات دون
انتجاب .. الخ » ، ليس هذا فحسب
بل إن المقدم مظهر من مظاهر تثبيت ،
فإسحاق لا يفكر في مجرد السؤال عن
سبب هذا المقدم رغم مرور السنين ..
ويؤكد الكاتب ذلك حين يقول « دورة
حياة إسحاق مثل مسيرة الشمس ..
لا تنجهد .. لاسم » . وكذلك فإن
كثيرا من عناصر هذا العالم تظل
كالتضاريس المكانية دائمة الحضور ،
مطلقة الدلالة ، كبعض الشخصيات
مثل إسحاق الذي يبدو الحرس على
وصفه الزراعي ملازما له في القصص
التي ورد ذكره فيها ، وكشيخ البلد
والعمدة ، والمقدس خليل ، ويتضح
اهتمام الكاتب بالشيخ عمران وربما كان
للتجربة الذاتية والشيخ عمران أثر في
ذلك ، فالشيخ عمران — فيها أظن هو
والد الكاتب .

اللغة :

وتستلقت طريقة الكاتب في
استخدام اللغة انتباه القارئ ، فبدت
كمعصر تشكيلي داخل المشهد ، وليست
أداة توصيل فقط ، أو وهاء يعمل
الفكرة فحسب ، وقد تمايزت مستويات
التعبير اللغوي في هذه المجموعة
القصصية ، وحتى الصور البلاغية
المألوفة حاول الكاتب أن يشتقها من
أجواء عالمه كشبهة لحجرة النوم بالترعة
الراكدة تشبه الحاجة صديقة القلندر
المشلت في قصة « إسحاق يأكل
الحبس » وحاسته في التفاهات المفردات
بالغة الحساسية ، وخصوصا في سياق
القصص « الضوء الهامس .. قرصها في
كتفها .. الخ » والتركيب العامية التي
يسربها إلى هذا السياق تندمج فيه بيسر
وتكتسب سمة الفصاحة من خلال هذا
الاندماج وتبدو غير ناثرة ولا مفتعلة ،
وفي ذات الوقت تنسج في داخل البناء
كمعصر تشكيلي موظف مثال ذلك « عهد
الجبار في دنيا أخرى . لا هو مع
العروس ولا مع أصدقائه الذين يقدمون

متعددة في إطار التكثيف المقصود للمسة
الشعبية من خلال وصف العادات
وإيراد الأمثال المتداولة .

الأغاني والمواويل :

ولا يقتصر استخدام العنصر الشعبي
على الحكاية بل يتعداه إلى الأغاني
والمواويل وسوف نحاول التعرض لذلك
عند الحديث عن اللغة ، أما الأساهة
فدلالتها الشعبية شديدة الوضوح كما هو
الحال في قصة « عندما يسقط المطر »
فاسم هنتر موظف بشكل جيد في
القصة ، وربما كان حرص الكاتب على
تثبيت عالمه القصصي في إطاره المكاني
والزمني على حد سواء — مقصودا به
التغلغل في عمق هذا العالم وتجربته ،
وتركيز المعصر الدلالي دون العبث
بسياقه الواقعي ، فهو يظل محففظا
بعلمه الواقعي ، وتبدو العناصر الموحية
برق ومنيقة على نحو تلقائي من نسج
الواقعي .

ومن مظاهر التثبيت في عالم
المجموعة : وحدة المكان ، فالأحداث
القصصية مسرحها قرية (بدوى) ،
والمشاهد التي يصورها الكاتب
لا تتعدى محيط القرية : الخ . واما
الزمان فنحن نبشاه من خلال تلك

تفتحهم المشهد وتخترق السياق بشكل
لتنشله من الاستغراق في متابعة القصة
وتلفت انتباهه إلى دلالة جديدة أو معنى
جديد . كقصص الليل والأرباب والديك
في قصة « الله عبة » ، وهي لا تبدو
خروجا على السياق القصصي لأن
الأسلوب الذي اختاره الكاتب يقوم
أساسا على تداعل المشاهد بحيث تنشأ
بانطباع معين يعتمد على تركيزه في
وجدان القارئ وفكره .

ويبدو استغلال الحكاية في شكل
موازاة بين نوعين من الأحداث على
مستويين : مستوى الواقع ومستوى آخر
يفسره ويفجره بالدلالات ، وفي ذات
الوقت ينبثق من قلب المشهد الحى الذي
يصوره الكاتب ، كما نجد في قصة
البالونة ، فالشخص الذي يطالعنا في بداية
القصة يقدم صورة الراوى الشعبي في
جلسته التقليدية وهو يقص حكاية سعد
اليتيم ، وما أن يصل إلى ختام قصة
سعد ومالاقه من عذاب وآلام حتى
يفيق عبد الجبار من تفكيره ليغرق في
بحر الآلام الداخلية من جديد ،
والكاتب يستخدم أساليب كثيرة تعتمد
بشكل أساسي على تراكم الصور
بأسلوب القطع السينمائي المعروف ،
وتتأزر في قصته عناصر فلكلورية



الأسير. اليوم سأفخذ جنون
يا صديقي .

عل أن هذا لا يعتبر ظاهرة تستلقت
الانتباه داخل المجموعة ، إنما الظاهرة
التي تستحق الإشارة هي التحكم في
لغة المونولوج وضبطها وفق منطقة
الشخصية والفن معا ، فالكتاب
لا يستمر في عملية التداعي بحيث
تفقد التراكيب اللغوية وتضطرب
بدعوى تصوير الوعي ، وإنما يكفل لها
قدرا من الترابط ويمنحها الحرية في الطار
معقول ، دون أن يعقلها في قوالب
النطق الصارم الذي يسلبها حرارة
الموقف وحدته .. فنجد لغة المونولوج
تتحرك في إطار يحكمه منطق خاص يعبر
عن المحتوى الداخلي للموقف ويمسك
ببنفسه في مستوى من التعبير يقع بين
السياق للترابط والاضطراب المقصود ،
ويحتفظ فيه بمذاق العامية التي تظل
خاصة للسياق اللغوي الفصيح ،
ونحس فيه الانتقال السريع بين نبرة
الخطاب ، وضيم الغائب وهذا
الانتقال يمنح الأسلوب السمة التشكيلية
التي تجعل من اللغة جزءا من البناء
التعبيري للعمل الفني كقوله :

« أفاق على صوت يتأده (ضمير
الغائب) .. بوجه من اصطحت
(ضمير للتكلم) .. اللهم اجعل خيرا
(الخطاب) .. من هذه الطالعة
(انتقال إلى موضوع جديد .. لهطه
قشلة (المذاق العامي) في سياق
فصيح .. ما لها تبدو ومثل الغاب
الرومي .. حجوم واحد من أهل ومن
أسفل (النكهة الشعبية الساخرة) ..
يللفضحية تلبس سروالا أبيض ..
حتى الحذاء أبيض .. الشيخ صرمان
قال في خطبة الجمعة ملابس أهل الجنة
بيضاء (التداعي المحكم) » .

أما فيما يتعلق بالمواويل والأغاني فإن
ذلك ظاهرة واضحة في هذه المجموعة
الوقوف عندها ، فقد استخدم الكاتب
المواويل والأغاني في مواقع عديدة في
قصصه :

وأول ما يلاحظ على هذه المواويل
أنها قريبة المتناول ، لا تستعصي لفهمها
على الفهم لأنها قريبة من الفصحي .



يتضح من هذه المقاطع أسلوب
الكاتب الذي يذكرنا بما يسمى اللقطة
المضاعفة في السينما .. وهذا الأسلوب
من الخصائص التكنيكية البارزة في
المجموعة لقلبا يعتمد الكاتب إلى
استخدام أسلوب السرد التقليدي ، بل
يعتمد على التقاطع والتوازي وحشد
المشاهد وتراكمها في بؤرة واحدة ذات
دلالة .

وكثيرا ما يمتزج كلام المؤلف مع كلام
الشخصية القصصية ، وقليل ما يظل
الكاتب علينا من بين سطور القصة ،
ولكن ذلك يتضح في بعض الأحيان من
خلال تلك الجمل المركزة العميقة
الدالة كما في قصة المولد حيث يقول
« روابط خفية بين البشر » ، ويصاته
تفصح في بعض الاستطرادات التي تبدو
أهل من مستوى ادراك الشخصية كما في
القصة نفسها حيث يقول « البقاء
للأقوى هكذا فعل قاييل .. اليهود
صلبت للسبح لأنه يقول إذا ضربك
أحد على خدك الأيمن فأدر له خدك

له بين حين وآخر سيجارة عشوة ..
آخر تمام نصف معتبر .. ويعمل الأولاد
سيدر حاله ويطعم عياله عبد العاطلي
خضير السراية ولد أعور لكنه
عفريت .. والأمل كثيرة في معظم
القصص . ويستغل الأمثلة الشعبية في
تراكيبها العامية المفصحة بشكل
مدرّوس ، وأحيانا يعمد إلى تغيير بعض
مفرداتها فيبدو ذات دلالة موحية « أن
فانك الميري » « خيرا تعمل شرا
تلقى » .

ويستل من السرد إلى المونولوج في
عملية استطراد قريبة من التداعي
بحيث يبدو ذلك طيبا لا يمس
القارئ ، هذا الانتقال بتغيير الضمائر
وتداخلها ، فلا يتنبه القارئ الا وقد
أوشك المونولوج على الانتهاء وبدأت
عملية السرد القائمة على التصوير ..
مثال ذلك « الليل كله ضيغ مع أم
السعد .. غير أنها أرض مالحة ..
قصة ونصيب .. كله مكتوب على
الجبين .. ليتني أعرف القراءة حتى
أقرأ المكتوب .. ركب الخيل قبل طلوع
الشمس » وذلك في قصة « إسماعيل
ياكل الحس » .

وشبه بهذا « المزج بين المرح والتخيل
الذي يدور في عالم الشخصية الداخلي
والمستدعي عبر المونولوج مع الحوار
الحقيقي ، حين تتداخل المقاطع وتتوه
العالم بينها بطريقة بالغة الدلالة ،
شفيفة الأبعاد . كما في قصة الغريفة
« كانت بعين واحدة والكل بعينين .. لم
يأرب ! »

.. أم السعد يأخني الواحدة كفرت
من الشغل .. هو أنا مكنت .. حتى
الناس تشغلني شغل التي آدمين
والبحر .. بلمتلك أليس الموت أرحم
من الحياة .

.. حبيب يا بنت يا حلوة ضعى في
عينك حصوة ملح .
.. عفى فاضية يا خالة .
بعد هذا الحوار المتخيل ينتقل إلى
الحوار :

.. ماذا نعمل يا عملة ؟
.. والله ما أنا عارف يا شيخ البلد ..
الخ » .

أكل البلح حلوى التخل في العالى
مش طابلية ايدى البلح يارب كان
ملى

فلسفة المعاناة .. التوق إلى تحقيق
الأمال الصعبة المثال ، ويربط الكاتب
بين هذه الفلسفة وبين معطيات الواقع
في مزيج له دلالاته .. فعنتر في قصة
« عندما يتزل المطر » يعلم بفائزته ..
وفائزته تحمل بالنصر « مهوى هو النصر
يعانته » وحين يتحقق النصر ويعود
عنتر يجد شيخ البلد قد استأثر بمحبته
بعد أن قال أن عنتر قد مات في الحرب
مفارقة ذات دلالة عميقة تستحق
التأمل .

ويعكس الموال ارتباط الشخصية
بجنودها في أرض الوطن ، وهنا يطول
الموال ويكون من النوع المألوف الذى
يتردد كثيرا كما في قصة « تغريبة ولد
اسمه كريم » (يابنتاش التنازع
يامنمنع) .

ويكون ذا نبرة حزينة ينبثق من يؤس
الموقف وتعاسته « صخرة تودنى ..
بحر يعلينى — والى على جيبى أهو
بتشوله عيى » .

وفي معظم المواقف التى استخدم
فيها الكاتب الموال الشعبي كان حريصا



مصوره لولاء
مجان كرم

وسمها الشعبية لا تائق من لنتها
الخاصة بل من فلسفتها ذات البعد
الشعبي ، والتي يستغلها الكاتب ليعمق
بها الإيحاء الرمزي في القصة .. فمثلا
حينما يقول على لسان اساعيل أبو
اساعيل :

أقوم من النوم أقول يارب عددا
بلد جيبى قصاد عيى ازاي اعدى
ها

يمس في هذا الموال المضلة الأزلية في
الوجودان الانساني ، ولكنه يوظف ذلك
فنيا ليوحى بالعضلة الاجتماعية أيضا
ويحفظ في ذات الوقت بالمذاق الوجداني
الرهيف ، فكلمة / عددا / توحى بأن
ثمة ما يحتاج إلى تصحيح وهو سبب
المعاناة .. أها المفارقة التى تستجر في
ثنائها القصة .

أما الموال الذى يتغنى به محمود وهو
يترى بام السعد فمكتف بالدلالة لعدة
أسباب أولا : أنه يرتبط بالذرة ..
القوت اليومى المهم الذى يشغل هذه
الفئة المحطونة وثالثها أنه يرتبط بالحاجة
الحسية الضرورية عند البشر وهى
الجنس ، وهو رمز للحرمان ، فلم
السعد تزوجت رجلا مريضاً فقيرا
« النار إذا لم تطفأ تشغل قرن العذاب
ياقلبي » وثالثها أن اشباع هذه الحاجات
البشرية يتم بواسطة محمود ابن شيخ
البلد الذى يملك عشرة فدادين قطعة
واحدة ، وهو في مقابل استمتاعه ببقاء
أم السعد « يتركها تجمع ما تشاء من
المونخية والحشائش .. أحياناً يعطيها
كوزا من الذرة .. وبعض الفول
الأخضر ، وبعض البامية الخضراء » .

وتعكس الأغنية الشعبية ما يعتل في
قلب الشخصية من توق إلى الاحساس
بالوجود ، بالانسانية المتفتدة في عالم
مجدب .. كما يتضح في تلك المقاطع
التي ترددها أم السعد « الحلو خاصصنى
شاهد يامه .. الخ » .

وتبز الفلسفة الشعبية العميقة التى
تعبر عن التكوين التاريخي للانسان
وتكشف عن كنوزه الداخلية ، وهذه
الفلسفة عصارة التجربة ، ونتاج الواقع
المثقل بأوزار المعاناة والحرمان .

على أن يكون ملتجأ بخصوصية الروح
الشعبية ، معبرا عن طبيعة الشخصية
وعن الروح الجماعية ، لا ككائن مطلق
ولما كعلاقات اجتماعية تميزها أوضاع
محددة .

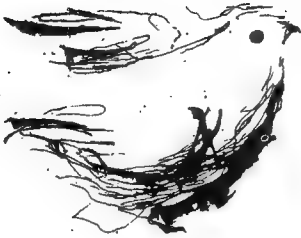
وبما يسترعى النظر في المجموعة أن
الكاتب يحرص على أن يعمق الاحساس
بوضع الشرائع الفقيرة في مجتمع القرية
من خلال علاقاتها الانسانية ، وليس
من خلال حاجاتها المادية فقط ، وعلى
سبيل المثال فإن الفتيات اللواتي يتظنن
رجلهن يتزوجن قسرا ومن أبناء شيخ
البلد ، ففائزته التى كانت تنتظر عنتر
حتى يعود من الحرب يتزوجها ابن شيخ
البلد ، وعفاف تتزوج بالاكراه من
فاروق ابن شيخ البلد ، وتقرج صورة
عفاف بصورة مصر في وجدان كرم
« طالت أيام الغربة .. أحسن إلى
مصر .. واليك يا عفاف » .

هذا التركيز على البعد الانساني يمنح
القصة حرارة ويشحنها بالدلالة ويرغى
بها إلى مستوى الفن .

الرهز :

أما الرمز في المجموعة فهو ليس
مقصودا لذاته ، أو مصنوعا على نحو
يبدو فيه مسقطا من خارج السياق
القصصى بل ليستب من قلب هذا
السياق ، وبشكل شفيف وتلقائي .
فالكون الواقعي والكون الفني
متلازمان . والمستوى الواقعي هو
الأصل والأكثر وضوحا ، بحيث يشيع
الرمز على شكل إيحاء خفى يتسلل بخفة
إلى ذهن القارئ . ولا نلمح فيه ذلك
البعد التجريبي ، أو البعد الرياضي
المحسوب ، فهو غير محدد ، يمتزج بالجو
العام ، وإن كان يبدو في بعض
القصص واضحا وحادا ، ولكن يظل
رغم هذا مجدولا مع الخيوط الأخرى في
العمل الفني ، على نحو ما نرى في قصة
(الدودة) .. فالدودة في القطن تبدو
طبيعية ، ولا تستلفت نظر القارئ
كرمز . ولكن الكاتب سرعانا ما يتدرج
بنا فيلفت انتباهنا إلى الإيحاء الرمزي
حين يقول « نظر ابراهيم إلى حائط
الجمعية فأدهشه أن هناك دودة حراء

تسير... تسير في خط متعرج.. الدود
وصل الجمعية» .



ويشتم القصة بعبارة مضحية شديدة
الإنجاء « يارجل حود المش منه فيه » .
وفي « المسحراق » يبدأ الإنجاء الرمزي
منذ السطر الأول في القصة ، إذ يواجهنا
الكاتب بجملة خبرية قصيرة ومركزة
فيها معنى رمزي شديد الوضوح
« القرية نائمة » ولا يتوقف هذا الإنجاء
عند حدود هذه الجملة بل ينسحب على
كل عناصر القصة الأخرى . ابتداء من
اسم الشخصية (برهان أبو الخير)
وانتهاء بأخر كلمة في القصة (حتى يات
الفجر) . ومحور القصة يدور حول
النوم واليقظة ودور المسحراق ، ومفهوم
التنوير وما إلى ذلك . وهذه الرموز
جميعا تنحل في تضاعيف النسيج الفني
للقصة دون أن يشعرا الكاتب أن ثمة
شيئا مفروضا من الخارج .

وربما يرى البعض في هذا النوع من
الكتابة نبرة تبشيرية أو وعظمية والحقيقة
أن التبشير إذا جاء في صورة فنية مقننة
ومقبولة أمر محمود ، لأن الأدب التزام ،
وإذا كان المقصود بالتبشير التقرير المباشر
والخفاف ، فهذا أمر مرفوض بطبيعة
الحال ، وواضح أنه ليس ثمة تبشير
بالمفهوم الوعظي في هذه القصة بل هي
صورة فنية قريبة المتناول ، قال الكاتب
كل ما أراده دون أن نحسن بوجوده على
الاطلاق ، ان السلاسة والبساطة
نقيض الانغاز الموهل في التعمية
والاستعراض الدونكيخوتي لما يسمى
بالتشكيل في بعض الأعمال التجريبية
الجديدة التي تصطنع الغموض .

ويبدو الرمز في أجل تجلياته في قصة
« احم ياكلون البطيخ » ، في تلك
اللوحات الثلاث التي يجد لها الكاتب
باحكام شديد ، أحلام للمعلم غريب
الفاكهاني والمصرص الذين يسطون على
بضاعته من البطيخ ، ورمضان أبو
الغيط اللحداء الأعور الوحيد في القرية
الداية التي ترشوه ليدفن بها جثة
العقل ، ويتم التقاطع بين هذه
اللوحات في آخر القصة حيث تحتم
بعبارة هي مفتاح الرمز « يابلد ..
يابلد .. المغاريت يأكلون البطيخ » .

ويشيع الحس النقدي في ثنايا
المجموعة ، ولكنه لا يبدو على شكل
احتجاج صارخ النيرة ، بل ينبث في
مفاصل المعيار الفني للعمل ، ويشيع في
الإنجاءات المتعددة التي تتخلق في أجواء
المجموعة ، ان للكاتب موقفا واضحا ،
هذا الموقف الصلة بالوجدان لا يتفصل
عن التجربة الحياتية في حرارتها
اليومية ، وليس موقفا فكريا عسدا
ومجردا ، أنه جزء من التشكيل الفني
للمعمل الإبداعي ، ويجيد الكاتب
اللعب بالمقارقات التي تكسب القصة
مذاقا الخاص . وهذه المقارقات جزء
من أدوات الفينة التي يستعين بها على
تحسيد رؤيته .

ومن الخصائص الفنية البارزة في
البناء التعبيري ، الانتقالات المقصودة
بشكل مفاجيء من لقطة لأخرى دون
مقدمات في اطار تعميق المقارنة
وتجسيها بالدلالة على نحو ما ترى في
قصة « الفجر » حيث انتقل الكاتب من
للشده الذي صوروه أمام الدكان حيث
الرجال يشربون الشاي ويتعاطون
الحشيش إلى مشهد آخر « جاموسة
الزنازوني في هدوء تآكل الحشيش
والخضرة .. قرية من الشلة كانوا
مهم » وفي مشهد آخر « الجاموسة تنظر
إلى الجالسين .. تآكل الحشيش
والخضرة في صمت .. الضوء الخافي
ضوء لبة الغاز .. الخ » .

وهذه الانتقالات المتكررة مقصودة
وموحية ، وبالعلة الدلالة ، ويتم بشكل
هاديء ودونما افتعال ، وتبدو الجاموسة
عنصرا فنيا موقفا ، كذلك ظهور
الكلب الذي يطارد القطة فجأة ، يبدو
وكأنه تعليق بالصورة الفنية على الحوار
الذي يدور في مقطع سابق .

وليس ثمة شك أن المجموعة حافلة
بالكثير ، وأن كاتبها لديه ما يقوله على
حد تعبير الدكتور شكرى عياد ،
ولا يعني هذا أنها خالية من الثغرات ،
وأنها قد وصلت إلى قمة الكمال ، وذلك
لما يخالف طبيعة الأشياء والأحياء ،
ولكن حسبها أنها أثارت كثيرا من
القضايا ، وعادت بالقصة القصيرة إلى
البكارة المحبة في الفن بعيدا عن اللغاز
والتعمية والافتعال ، وفي ذات الوقت
بعيدا عن الأسفاف والضحالة ،
وحسبها أنها شحنت الأجواء الأدبية
بنفحات من الفاعلية التي انقضت زما
فاحتدم حوها الحوار ، ولعل فيها
الكثير ، وسيقال فيها الكثير ، وما أقولها
ليس الا تحية لها . وليست دراسة أو
نقدا ، أنها إعلان عن الانتماء في هذا
العالم الذي جهد الكاتب في تصويره
بصدق ، وحب ووفاء للفنية التي ينتمى
إليها . ولريف مصر الذي هو أكبر من
الدموع ، وأن الامة وأحزانه لا تعالج
بمجرد البكاء وإنما بالعمل الإيجابي ،
وبالانتهاء الأصيل والالتزام الشجاع

قراءة في رواية لا تلوموا الخريف لعز الدين عيسى

تصهيد:

د. عادل ناشد

وكثيرا ما ساءلت نفسي هل الصدفة فعلا هي التي حددت مسار الرحلة الإبداعية للدكتور يوسف عز الدين عيسى ، فجعلته يتفرغ لأكثر من أربعين عاما لكتابه الدراما الإذاعية . أم أن نوعية الموهبة هي التي حددت المسار ، ثم أتت المصادفة كاملا مساعد .

اعتقد أن الصدفة لا يمكن أن تخلق مؤلفا دراميا ممتازا ، كما أن الفنان الذي وجد نفسه وحقق ذاته في الإذاعة ، لا يمكن أن يكون قد ضل طريقه طوال هذه السنين .

وقد ظهر له حتى الآن في كتب :
رواية « الرجل الذي باع رأسه »
١٩٧٨

رواية « الزوجة »
١٩٨١
مجموعة قصصية « ليلة العاصفة »
١٩٨٤

مسرديات قصيرة « نريد الحياة »
١٩٨٧

رواية « لاتلوموا الخريف »
١٩٨٩
أفكار المؤلف

من خلال تتبعي لأعمال د. يوسف عز الدين عيسى ، ومن خلال حوارى معه ولقائى به لسنوات طويلة ، استطعت أن أقول أن أفكاره الرئيسية تدور حول هذه المحاور :

أما عن السبب الأول فقد ادرك د. يوسف أخيرا أن البقاء للكلمة المطبوعة ، وأصبح كمن يسابق الزمن حتى يرى أعماله التي تزيد على ٣٦٠ عملا دراميا و ٢٠٠ قصة قصيرة مطبوعة ومحفوظة في كتب .

وفي حديث أجرته معه قال لي :
« من الأخطاء التي ارتكبتها هذا الخطأ ، وأنا اعترف بأنه كان يجب أن أبدأ بالنشر . ولكن الإنسان قد يتحدد مساره بأشياء صغيرة جدا . فقد كان أول عمل مكتوب لي عبارة عن مسرحية « عجلة الأيام » وبإلصافه قرأها الإذاعي المعروف « محمد فتحي » وحوّلها إلى تمثيلية إذاعية ، وذلك شجعتنى على الاستمرار في هذا المجال . »

إذا كان كثير من النقاد يطلقون على د. يوسف عز الدين عيسى « لقب رائد الخيال العلمى في الأدب العربى ، فإن الأقرب إلى الصواب في اعتقادى ، أن نقول أنه رائد ادب الخيال الفلسفى السيكولوجى .. فأدب الخيال العلمى — الذى يعبر عما يمكن أن يقدمه العلم من إنجازات لتحقيق أحلام البشرية ، ويتنبأ بمحاذير هذا التقدم — لا يمثل إلا جزءا ضئيلا من أعماله .

ورغم أنه بدأ الكتابة منذ حوالى خمسين عاما ، ورغم مغامراته الفنية المتعددة ، وممارسته لجميع أنواع الكتابة الأدبية كالرواية والمسرحية ، والقصة القصيرة ، والأغنية ، والسيناريو ، والمقالة والبحث الأدبى . إلا أن أعماله لم تحظ بالاهتمام النقدي الكافى لسببين :

أولاهما : أن جزءا كبيرا من طاقته الإبداعية اتجه نحو التمثيلات الإذاعية ، وبذلك استأثرت موجات الأثير بأعماله وثلاثها : أن مؤلفاته لا تحمل رسالة سياسية أو أيديولوجية معينة ، فجل اهتمامه بالمشاعر الإنسانية والأفكار الفلسفية .

● ان الانسان المتقف مهمته هي البحث عن الحقيقة . وهو غالبا ما يجد نفسه في وضع لا يسمح له بالتفرغ لاداء رسالته ، في ظروف رهيبة تحيط به . يحتمل في نظر المؤلف ان الانسان يحكم عليه بالموت . ثم معاناته من أجل لقمة العيش .

● فكرة الموت تلح في كثير من احواله . لأن الموت في نظره اكبر مأساة يواجهها الانسان ونقطة تحول خطيرة في حياته .

● ان الصدقة تلعب دورا هاما في حياة كل انسان ، يكفي ان تصنف البشر يتم على اساس عشوائى ، فمن يولد لأب غنى يصبح غنيا ، والمكس صحيح .

● الانسان في احواله وحش مفترس وان غلف بخلاب براق . فهو يرى ان العالم منذ الحرب العالمية الثانية والحروب لم تنته بعد . والانسان مازال يعيش في فجر البشرية لأنه لم يرق بالدوجة الكافية

للتفنج عنلما يصل إلى حل مشاكله عن طريق العقل وليس عن طريق العنف .

● قد يفكر الانسان في ان شيئا معينا قد يسعده ، ولكن تأتى عوامل أخرى ليست في الحسبان تؤثر على حياته ومستقبله .

ملخص الرواية

تبدأ الرواية في ربيع ١٩٣٨ بالشخصية المحورية « مختار بدر الدين » وهو يستذكر دروسه في إحدى الحدائق العامة ، فيرى فتاة بارعة الجمال تملك عليه كل احساسيه . ولحجله لا ينجح في التعرف عليها . ولكن هذه الصدقة كما سترى ستؤثر على مسار حياته بالكامل .

يميش مع « مختار » اثنين من زملائه من نفس الكلية هما :

« شريف المنصوري » و « رشاد زهدى » مع رجل في الخمسين هو « عبد الحميد غريب » الذى فصل من وظيفته كمدرس وهو حاليا يعيش معهم كخادم يؤدى بعض طالبانهم .



مختار ذو النزعة الفنية الشاعرية لا يؤرقه سوى حبه المستحيل لفتاة الحقيقة التى لا يعرف حتى اسمها . بجانب السؤال الأزل الذى لا جواب له : كيف جاء الوجود من العدم ؟ وعندما يتخرج ويصبح معيدا في كلية العلوم يفاجأ بنفس هذه الفتاة كطالبة في القسم الذى يشرف عليه . ولكنها للحشة لا تتذكره ولا تأبه بمواطنه ، ولكنها تحرق وراء مصلحتها وتزوج من شخص غنى ، فهاض « مختار » بضدمة عصبية ويطلب نقله إلى كلية علوم الاسكتندرية التى انشئت حديثا ، في عاولة لنسيانها . ثم يلهم في بعثة إلى انجلترا للحصول على الدكتوراه . وبعد عودته يفاجأ بأحدى طالباته صوره طبق الأصل من حبه الأول الذى لم يتمكن من نسيانه رغم كل ما مر به . وعندما يقرر ، رغم فارق السن الكبير بينها ، الزواج بها يفاجأ بان والدتها هي نفسها فتاة الحقيقة التى رآها في بداية الرواية .

« شريف المنصوري » الشخص للثنتين المستقيم ، المجتهد في دراسته . هو الوحيد الذى ينجو من عواصف الحب ومشكلاته . يجد في الدين ملاذا وحلما له . تحشى حياته في خط مستقيم . يعين في هيئة التدريس ويتزوج من زميلته ويرزقان بطفلة جميلة اثناء وجودهما في انجلترا للحصول على الدكتوراه .

أما « رشاد زهدى » فهو بعكس اسمه يمثل الضلال والانانية والاستهتار بكل القيم . يقوى جارتهم المرافقة الحسنة . ويعد أن يشبع رغبته منها يتخلى عن وعده لها بالزواج ، فيكون سببا في انتحارها . ومع ذلك يستمر في طريق الغواية ، ولا يفتق الا بعد وفاة ابنته فيصبح زاهدا في الحياة . وعندما يعلم انه يتلقى « مختار » في الاستاذية يسحب اوراق ترشيحه ليفوز بها زميله .

« عبد الحميد غريب » وان كان شخصية هامشية في الرواية كما في الحياة . الا أنه يمثل وجها آخر من معاناته هذا الجيل . فهو كان مدرسا الا

تقس هذه الظواهر السياسية الا مساً خفياً ، ولم تجد لتلك الاحداث اى اثر في تطور الشخصيات وتغير مجرى حياتهم . فكل اهتمامهم محصور اما في الدراسة والبحث العلمى ، أو البحث عن الحب المستحيل .

وعلى سبيل المثال كانت جامعة الاسكندرية هى أول من يادر بتأييد الثورة قبل خروج الملك . ورغم أن أبطال الرواية من أعضاء هيئة التدريس فلم تعرف بقيام الثورة الا من هذه العبارة المقتضية « الجيش استولى على الحكم » وايضا كانت كلية العلوم مركزا لتطوع وتدريب الطلاب فى الحرس الوطنى الذين قاموا بدور هام فى حراسة المنشآت العامة ابان العدوان الثلاثى فى ١٩٥٦ ومع ذلك لم يتعد تأثير هذه الحرب الا فى اطلاق الانوار ودهان مصابيح الاضاءة باللون الأزرق ومشاعر الخوف .

أحد عيوب تحويل المسلسل الى عمل مكتوب هو عدم اتاحة الفرصة امام المؤلف لتحليل المواقف والاحداث ، ثم الانتقال للمقاييس من مشهد إلى اخر . ولأن المؤلفة الشعرية وكتابة الاغانى للدكتور يوسف عز الدين غير معروفة لكثير من مستمعيه وقرائه ، فقد تعمده ان يثبت فى بعض رواياته التى صدرت مثل « الرجل الذى باع راسه » وروايته الأخيرة بعضاً من نصوصه الشعرية على لسان بعض أبطاله ، ولكن يبدو أن الاغراء كان اقوى مما يتطلبه الموقف الدرامى فى بعض الأحيان .

والرواية ايضاً سجل فى اغاني عبد الوهاب وام كلثوم ، بجانب شهر الافلام والمسرحيات فى هذه الفترة . كما تعتمد ان يرسد لنا الواقع الاقتصادى من خلال اسعار السلع والشقق التى تبلى بالقياس إلى ايماننا شيئاً خيالياً .

واخيراً فالرواية وحده فنية متناسكة ، فهى تعبر تعبيراً دقيقاً عن شخصية ابطالها وقد استطاع د. يوسف عز الدين عيسى ببراعته ان يبين لنا ان الباحث عن الحب فى هذا الزمان مثل البحث عن الحقيقة كلاهما يعانى من مشكلات لم تكن فى الحسبان ◆



معاناة جيل

لعل رواية « لا تلوموا الحريف » هى الرواية الوحيدة للمؤلف التى لها جلور واقعية ، وربما تواريخ واما كن عدده ، واسماء لاعلام مشهورين . بل ومن السهل أن نكتشف ان « مختار بلدر الدين » فيه ملامح كثيرة من شخصية وافكار وحياة د. « يوسف عز الدين » .

والرواية تصور معاناة جيل فى فترة من أهم واخطر الفترات فى تاريخ مصر الحديث . الفترة التى شهدت الحرب العالمية الثانية ، تلتها حرب فلسطين عام ٤٨ ثم حريق القاهرة وثورة يوليو ٥٢ وماتلاها من تغيرات فى كافة المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وما أعقبها من حروب ٥٦ ، ٦٧ الا أن الرواية التى امتدت أحداثها من عام ١٩٢٨ إلى اوائل السبعينيات لم

أنه فصل من عمله ، لأنه طالب بتطوير منهج التاريخ ، فمن وابه انه بدلا من دراسة قادة الحروب ، علينا ان نهتم بدراسة العلماء والادباء والفنانين الذين خففوا آلام البشر وجعلوا الحياة تستحق ان تعاش . ولأن مشاعره مرهقة يقع هو الآخر فى حب جارتهم التى يكبرها سناً . وعندما يتقدم لخطبتها يرفض لأنه عاطل . وتأتى الكارثة عندما تنتحر فيهيم على وجهه فى الشوارع ، ويضطر إلى أن يبيع شعره لئلا يشتري من باشوات هذا الزمان . وعندما ينتج أخيراً فى الحصول على وظيفة يكون له الموت بالمرصاد .

بجانب هذه الشخصيات هناك فنة الحديقة « دية » التى رغم جمال مظهرها الخارجى ، الا أنها من الداخل تطفح بالانانية والتلذذ بتعبير الآخرين .

الذاتية ، التي يحس بها المتلقى دون أن تكون هناك إشارات محددة واضحة يلقي بها المؤلف للدلالة على ذلك . لذا فلا يعنينا هنا أن نتعامل مع تلك القصص التي أمتت حاملة للكثير من الذئف والحرارة باعتبارها تمثل نوعاً من السيرة الذاتية للمؤلف .

والملاحظ أن القصص الأخيرة للكاتب ادوار الخراط تطرح على القارئ قضيتين هامتين : الأولى :

أن هذه القصص أمتت بعد تمرس بالكتابة والإبداع زوالها الكاتب لسنوات طويلة ، لذا كانت خالية من التواتر والنفات التي نطالغها في غالبية مجاميع القصص التي صدرت في السنوات الأخيرة ، فادوار الخراط من الكتاب شديد العناية بما يقدم لقارئه . والفكرة في قصصه تكون واضحة جيداً وتتواصل مع القارئ أثناء متابعتها لها ، فيكشف تفاصيلها باستمرار التطور مع العمل أو أحداثه أو تفاصيله . ولا يعتمد الكاتب إغراق قارئه في التضميلات أو الزيادات لشي تكون في النهاية عبثاً على القصة ، فضلاً عن النمنمة أو النقش البطيء من خلال الكلمات ، والاهتمام الشديد بالمباراة والمفردات التي تمثل الأداة الأساسية في القصة القصيرة مما يؤدي إلى أن ترتفع لغة القصة لديه ، إلى مستوى متميز ، وسرعان ما تنسرب الحالة التي يعيشها الكاتب إلى المتناول ، الذي يتحول في هذا الحالة إلى مشارك في صنع القصة ، الثانية :

قضية القصة القصيرة — ولعل الكاتب يرى أن القصة القصيرة هي الأداة الوحيدة ، التي تستطيع أن تحمل لغثاته وإيماءاته النفسية ، وزخه الفني يكشفه في موقف أو حادث أو تداع . أو

اختناق الماضي داخل الحاضر

في قصص ادوار الخراط

شمس الدين موسى

تأتي المجموعة القصصية اختناقات المشق والصباح للكاتب القاص إدوار الخراط أخيراً الثالثة في ترتيب المجموعات التي أصدرها ، بعد مجموعة حيطان عالية التي صدرت في نهاية الخمسينيات ، ومجموعة سماعات الكبرياء التي صدرت في أوائل السبعينيات ... وأخيراً اختناقات المشق والصباح . وبين كل ذلك كان ادوار الخراط يطالع قراءة من خلال الترجمات التي أثرت المكتبة العربية ، بالإضافة إلى روايته الأولى رامة والتين و « الثانية ترابها زعفران والثالثة الزمن الآخر .

وتأتي المجموعة الأخيرة « اختناقات المشق والصباح » محتوية على عدد محدود من القصص القصيرة — خمس قصص — كتبها المؤلف في مرحلة قريبة جداً خلال عام ١٩٧٩ — لكي تحمل للقارئ عين أيام قديمة ولت منذ سنين الطفول والصبا والشباب ، قدمها الكاتب كل يلقي الضوء عليها ، ولعلها تمثل أجزاء هامة من حياة المؤلف ، مما جعل المجموعة في مجملها تقرب لحد كبير من أدب السيرة

غريب فيه أعرف أنني لست
هناك .

تلك الحالة من الشجن يحس فيها
القارئ أن القاص يصل إلى درجة
عالية من الشفافية والشاعرية ، التي
لا يصل إليها إلا شاعر يحاول أن يلهم
صوره المجردة ويكثفها في مشهد مثلاً
جاء في القصة الأولى « نقطة دم » ،
حيث يقول الكاتب في نهاية القصة :

« لم أر حارس اليب ،
وكانت وحشة الغروب والحزن
الخفيف تنقل قلبي . وكنت
أعرف أنني لست في الحديقة ،
وأني لست في ذلك الزمن ،
وأن جيئة ليس لها وجه هذه
الفتاة ، وكان وجهها مثل وجه
قديسة ، ورأيت ولأول مرة
دون دهشة ، جرحاً دقيقاً يلف
رقبتها كأنه حز أو ألم رفيع
جداً ، كأنه أثر ذبح يسكون
ذات حزن حد مرفق الرقة .
ولم أحتمل . فالتحيت عليها
وقبعتها في فمها ، وانفجر الدم
من شفيتها ... »

فالكاتب يحاول أن يرتفع بالصورة
الواقعية إلى مستوى الرمز الشفاف الذي
يقف بأبعاد الإحساس الداخلي أثناء
تفسيره للخطة بأبعاده الحسية ، كما وأن
الحدث الأساس كان بين حيوانين في
حديقة الحيوانات ، عندما زارها بطل
القصة مضطراً تلبية لرسالة وصلة من
صديقة عزيزة رأى إلا يثيب رجاءها
فحضر إليها خصيصاً من الإسكندرية
إلى المكان الموعد ، الذي كان يجلس به
معه ومع حبيبها ، وهو صديقة أيضاً .

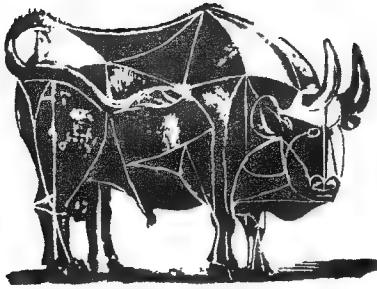
وعلى هذا فإننا نطالع مع الكاتب في
القصة وجوها عديدة من الماضي ،
حلت لنا الكثير من أهم الإنسان الذي
يخمس على الراوي أو القاص ، أو البطل
الذي تروى عنه القصة نطالع وسط كل
ذلك أشياء عديدة تنتمي كلها إلى الزمن
القديم وقت انتهاء الحرب الثانية ،
والمظاهر تملأ الشوارع ، كما نطالع
وجه « لندة » الفتاة التي أحبها الصبي ،
عما كان يبرز عملية التداخل بين الماضي

وقصص إدوار الخراط الخمس
بالمجموعة تمثل كل منها حالة ما ، ربما
ابتعثها موقف أو ضرورة خاصة ارتبطت
بأحداث أو تفاصيل قديمة مثل « قصة
على الحافة » وقصة محطة السكة الحديد
٣ « أو أنها لا ترتبط بالخاص بل حال
من الأحوال ، فكلها تمثل الماضي
وتروى عن الماضي الذي لم يحدث أدنى
استدعاء له ، بل إن الراوي يروى
كحدث تم في الزمن الماضي مثل قصة
« نقطة دم » وقصة « قبل السقوط »
وقصة أقدام العصافير على الرمل » .
ولذا نستطيع أن نلمس أن القصص
التي تروى عن الماضي قد لفتها مسحة
من الشجن برزت عالية في بعض
الأحيان مثل قوله في قصة أقدام
العصافير على الرمل » .

« كان الوقت ظهراً وهادئاً ،
كامل السكون . الصمت ليس
صلياً ، صمت ناعم . كل
شيء كان ناعماً ، صلياً كنت قد
عدت إلى هذا العالم ، الذي
لا ينقضي أبداً ، وأنا مع ذلك

لذلك الحالة الشعورية التي وصلت إليها
أثناء مطالعة القصص ، وهي الحالة
التي تعتمد على المزج بين الإحساس
الرومانسي المتداخل مع المفاهيم
والمبركات العقلية عالية المستوى ، كما
في قصة « قبل السقوط » التي تعتمد
على الكثير من التفاصيل الواقعية ،
لكنها تعيش المشاعر الخاصة لفتى في سن
الصبا تجاه فتاته القصة ، والقصة مروية
على لسان المتكلم من خلال عين الصبي
الراهق الذي ينتعج وعيه على العالم
والثقافة الإنسانية ، في نفس الوقت
الذي تنتعج فيه عواطفه وحواسه ونزوهه
نحو المرأة . وكان هناك ارتباط عضوي
يلقى عليه الكاتب الضوء بين كل من
الوعي العقلي والنمو العضوي
والعاطفي له . وعلى هذا فليدبرزت
قصص إدوار الخراط الأهمية الخاصة
للقصة القصيرة كشكل لا يمكن
الاستعاضة عنه بشكل آخر من
الأشكال الإبداعية مثل الشعر ، أو
المسرح ، أو الرواية . فهي تتركز حول
موقف أو حالة ما يتوتر بها الدراما
المتناقض .





والحاضر . فالقاص في قصة « على الحافة » نجده يعيش اللحظة ، لكنه سرعان ما يعود للماضي ، فهو على الحافة بين الماضي والحاضر — الحاضر المدينة الغائصة في كل المواقف ، والمستباحة للغزاة — والجند والقيم التي شوهت كل شيء ، والماضي الذي يرتفع عليه وجه الحبيبة « لئلا » التي تأتي من بين ركاب الماضي سنواته الطويلة ، فهو عندما يهرب من الحاضر وقسوته ، والمدينة الغائصة في كل ما هو غير مستحب ، لا يعود إلا في العلاقات الحميمة الطفولية التي تغشاها الكثير من العوامل الحاضرة فتخفيها ، لكنها سرعان ما تتجلى عن صورة تدققة للفتاة التي هواها ، والتي أبت التواصل معه ، لأنه ليس كبقية أولاد الحارة ، الذين يتوالون حولها ، فهو ينظر إليها نظرة خاصة . وعندما يريد لها ترفيض بحجة أنه لا يعمل ويكسب مثل الآخرين ، فيقول لها أنه سيعمل عندما يأخذ التوجيهية ، لكنها سرعان ما ترد عليه من خلال ضحكة عملية بالمرارة ... « يوم ... موت ياحار على ما يحكي لك العليق !! » .

يتذكر الراوي ذلك كله أثناء عودته إلى البلدة ، وعند سيره فوق الأرض المثنية مما يجعله يستدعي كل الصور القديمة التي تمثل البعد الحقيقي لشخصيته .

ولا تعتبر قصة « على الحافة » التي تعيش القارئ في حالة التداخل بين الماضي والحاضر — هي القصة الوحيدة التي يستخدم فيها المؤلف ذلك التكتيك الذي عرف بقصة تيار الشعور أو القصة النفسية التي عرفت ضمن الاتجاهات الجديدة في القصة ، فلقد أتت كل من قصة « الفطار رقم ٣ » لتستخدم نفس التكتيك رغم ازدحامها الشديد بالمواقف والصور القديمة ، والمشارع النبيلة ، فينبأ الراوي — القصة على لسان الحكيم — يحكي عن عجلة السكة الحديد — سرعان ما يعود إلى وضعها القديم عندما يتذكرها أثناء زيارة الملك لها بين رجائه وحرسه ، ورجاله بلوكات النظام الذين كانوا يطاردون المظاهرين

٣ — ارتباط القصص بالواقع ، الذي يتجلى من الوصف الشديد الواقعية للحارة ، وما يدور بها من الفناء القاذورات ومياه الغسيل ، والبغايا الأمصة التي يسترهما الصغار بها ... الخ .

ورغم أن الأديب إدوار الخراط يتبنى بدرجة أو أخرى لجيل الخمسينيات ، ويعتبر أكثر أبناء جيله تطوراً ، وتجهداً بل إن قصصه كانت دوماً متميزة عن قصة الخمسينيات ، التي كانت تنسم بالمباشرة . ولقد جاءت قصص إدوار الخراط منذ مجموعته الأولى « اختناقات العشق والصباح » جاءت لتبشر بجميع التطورات التي انجزتها القصة المصرية ، كما جاءت لتعلن عن أهمية شديدة لذلك الفن الذي أصبح عميق الصلة بالواقع المصري في مستوياته المتعددة أثناء التمييز في اللحظة الآتية .

وكانت قصص إدوار الخراط رغم ارتدائها ثياب الماضي وتعبيرها من خلال اختلاط اللحظة عن طريق التداخي ، أو عندما تعيشنا القصة بداخله تمثل ذلك الفن في أعلى مستويات التعبير عن نفسه

من تلاعب المدارس التي يتجمعون في الميدان الكبير وبينهم الراوية — أثناء هتافهم « تحيا فلسطين » ويسقط واحد بلقوره ، كل ذلك كان يعود إلى الذاكرة الراوي الذي يعيش لحظات حاضرة يراها غير منفصلة تماماً عن الماضي ، الذي كان يعود إليه مجسداً صوره القديمة ولعله يكون صادقاً عندما تأتي عباراته الرقراقة المنمنمة بصدق كامل عما يعيش بنفسه — يقول :

« وإن القلب الطفل مازال فوق أحلامه القديمة . وإن كان الآن قد تصعد لشقوق رقيقة وقائقة » .

« سمات عامة »

الملاحظ أن قصص المجموعة « اختناقات العشق والصباح » تنسم بسهولة عذبة هلعة هي :

١ — الاعتداد على السرد كأحد عناصر القصة القصيرة ، مع عدم انشغال الحوار .

٢ — التتابع التقائي للمؤلف ، والتي تبرز من ثنايا القصص مثل تعرض لجمهورية أفلاطون في القصة الثانية قبل السقوط .

تقليدها ، فهو يقول في قصيدة « الأصل
والصورة » (ص ١٧) .

وبريق ثورك ان تبسم دونه أكن
الغدير
وتلؤلؤ الظل الندى ضحى على
زهر نصير
في عودك المياس من معى
الرشاقة والفنون
ما ليس في روض تميس وتشي
فيه الغصون

عرض



من شعر المجر :

نبضات وومضات للشاعر جمال بدر

وفي قصيدة « عيناك » يقارن الشاعر
عيون الحبيبة بواحة يتروى منها قلب
العاشر بعد شدة الظما وطول
العذاب ، ويلؤلؤتين في جيد الجمال .
وفي قصيدة « شارع » شارع سعد زغلول
(ص ٣٦) لا يرى الشاعر سوى فتيات
ساحرات يشين غتاتلات في ذلك
الشارع الرئيسى بمدينة الاسكندرية
فيقول :

للحسن فيه كل يوم معرض جم
الصور
من كل هيفاء القوام يزين مقلتها
الحور
تخطو بجيد أتلع كالظي روع او
نفر
تزهى بتاج الشعر فوق جبينها
الصلت الأغر
عشى منغممة الخطى كاللحن
يسرى في وتر
ما فرح بالة اكتسى برد الملاحه
واثتر؟
مانسميه هبت محملة بانفاس
الزهر؟
ما حيط نور شق أردية الدجى
بعد السحر؟

ونلمس في هذه الأبيات تأثر الشاعر
بالتراث ، فهو يستخدم ممجيا تقليديا
وصورا بيانية مألوفة مثل الجبين الأغر ،
وحور العيون والقوام الذى يشبه غضن

د. السيد عطية أبوالتجاء

معرفته بتلك اللغات من الإطلاع على
التراث العرب الإسلامى وعلى الكثير
من المؤلفات الغربية ، ويبدو أثر ذلك
واضحا في شعره الذى يتميز بجزالاته
وغزارة فكره وعمق مشاعره وصديق
أحاسيسه وجمعه بين القديم الرصين
والحديث المبكر . وفي كلمة استهلالية
وجيزة يقول لنا جمال بدر أن ديوانه يضم
مجموعتين : « نبضات » التى ظهرت في
١٩٦٤ ، و « وومضات » التى صدرت
في ١٩٧٧ ، كما يتضمن غتاترات مما
نظمه منذ ذلك الحين . ولبيت الشاعر
وضع لنا أين تنتهى « النبضات » وأين
تبدأ « وومضات » ، ولكن القارىء
يلمس على كل حال في قصائده تطورا
واضحا ، فهو في قسمها الأول تدور في
فلك المرأة وتتغنى بجهاجا الحسى الذى
تصوره في لوحات بدعية تجمع بين
الصوت والضوء والمطر والحركة ،
وتصور وقع هذا الجمال على الشاعر
المفتون الذى يرى أن المرأة هى الأصل
وإن الطبيعة هى الصورة التى تحاول

عن منشأة المعارف بالإسكندرية
صدر في عام ١٩٨٩ ديوان « نبضات
وومضات » للشاعر جمال بدر . والرغم
من النجاح للموسم الذى حظى به
الديوان في نيويورك حيث يعيش صاحبه
لم يحظ في مصر بتقييم أو تعريف ،
باستثناء إشارة موجزة إلى صدره في
الصفحة الأدبية من جريدة الأهرام ،
وكلمة رقيقة في « أخبار اليوم » ، ولا
أدرى إن كان هذا الصمت يرجع إلى
الأزمة التى يعاني منها الشعر الحديث في
معظم بلاد العالم أم يرجع إلى بعد
الشقة بين صاحب الديوان وبين مصر
التي اضطرت ظروف عمله إلى مغادرتها
منذ ثلاثين عاما ، فالمثلث الفرنسى
يقول : « الغائبون دائما مخطئون » .

ويتمتع الدكتور جمال بدر باسم
مرموق في مجال القانون ، وله مؤلفات
في القانون نشرها باللغات العربية
والإنجليزية والفرنسية ، كما كتب
مقالات أدبية جمع عددا منها في كتاب
نشرته سلسلة « اقرأ » تحت عنوان
« غتاترات أدبية وتاريخية » . ويتغن
شاعرنا بأربع لغات هى العربية
والإنجليزية والفرنسية إلى جانب التركية
التي تعلمها من والدته ، وقد مكتبته

لا تمنحني بما لم تنوى أن تمنحني
(ص ٢٠٣)

وقد تتكرر حروف العلة الممدودة في
كلمات متعاقبة :

لا بللى ياحرق أن تحلى منك يدى

وتوأكب موسيقى الأبيات صور
متكررة وتشبيهات طريفة ، ففى قصيدة
« جزيرتا الزبرجد » يقارن الشاعر عيني
الحبيبة الخضراوين بجزيرى زبرجد
قائلا : (ص ١٥١) .

قصبتان خلف بحر ليس تدرى
الظنون
أمواجه فى صخب يوما ويوما فى
سكون

شطأها بر الأمان
يرومها نبع الحنان
اليها ربح الهوى ساقط بقايا
زورنى
وليها سعادق لاحت كحلـم
زئبقى

فحين نجد فى هذه الأبيات صورا
مألوفة تتردد فى ديوان جمال بدر ، فالمرأة
هى الماء والنبع الحنون وهى البحر الذى
يبدأ يوما ويشور يوما آخر فيعذب بزروق
أمال العاشق ، ولكننا نجد فيها أيضا
عبارة غريبة تثير فى نفوسنا مشاعر
غامضة ، هى « الحلم الزئبقى » الذى
لا يستقر على حال ، فالشاعر يبدو هنا
وكأنه « مخاروبه » الذى كان ينشد النوم
فى سرير يتأرجح على بحيرة صغيرة من
الزئبق ، ولعل هذا الحلم الزئبقى يدور
حول المحبوبة ، إذ يرمز الزئبق أحيانا
إلى المرأة ، ولعله يعبر عن رغبة الروح
فى التحرر من قيود الجسد ، فالزئبق
يرمز أيضا إلى الخلاص ، وهو الذى
ينقذ الذهب ويثبت ، والشاعر هو
« الباحث عن الذهب » (انظر قصيدة :
الباحث عن الذهب ، ص ١٦٣) .
وفى قصيدة « وبار » صور ماثلة مثل (٣٩)

سنوات عديدة ، ويحدثنا عن قسوة
الوحدة وعذاب الإغتراب ، كما يصور
مناظر الطبيعة الخلابة فى لوحات
بديمة . وهو إذ يتحدث عن الحب وعما
يشعره فى نفسه من عواطف مشوبة ،
يرسم للمحبوبة لوحات بديمة تجمع بين
الصوت والضوء والمطر والحركة ،
ولكنها تختلف عن قصائد المجموعة
الأولى باعتبارها على موسيقى الكلمات
التي توحى بالركة والمجدوء والوداعة ،
وللتلليل على ذلك يكفى أن نقبس
الآيات التالية من قصيدة « هندية »
(ص ١٥٧) :

فدك القارغ فى السارى ، تندى
فتنة تحطّر فى جزر ومد
قدم رقت على الأرض كما
لثمت ربح الصبا صفحة حد

فالشاعر فى هذه الآيات يقارن ،
كعادته ، المرأة بالبحر الذى تبدأ أمواجه
وتثور ، كما يصور حفيف ثوبها ووقع
أقدامها وحركة أعضائها ، وهو يستعين
فى ذلك بالفاظ رقيقة موسيقية تتابع فيها
حروف التاء والراء والدال :

فتنة تحطّر فى جزر ومد

أو حروف التاء والدال والصاد
والتاء :

لثمت ربح الصبا صفحة حد

ونجد أمثلة كثيرة لهذا الجناس بين
الحروف alliteration فى قصيدة
« المدينة المسحورة » حيث تتكرر حروف
السين والشين والراء .

وسورها العالجى ذو الأبراج
يعنى بصرى
يشع نورا وهو ملى دون مرمى
حجر (ص ١٥٥) .

ونجد مقالا آخر لذلك فى قصيدة
« سؤال وجواب » حيث يتكرر حرفا
الميم والنون :

البان ، ولكنه يستخدم هذه المادة
التقليدية فى رسم لوحة جميلة تجمع بين
الضوء (الجين الأغر ، خيط الضوء)
والعطر (أنفاس الزهر) والصوت
(المحن) والحركة (أفعال الحركة :
نفر ، سرى ، شق) .

ومعظم قصائد المجموعة الأولى
عمودية ، وكثيرا ما تذكرنا بكبار
الشعراء الأقدمين ، وكان الشاعر
يعارضهم ، كما الحال فى قصيدة « ياس
ورجاء » التي يجتاذب فيها قلبه قائلا
(ص ٣٢ — ٣٥) :

يا أيتها القلب قد سامت بك الحال
ولم تزل لك أهواء وأمال

ولكن هذه القصائد التقليدية
لا تخلو من المعانى الطريفة والصور
المتكررة ، مثال ذلك قصيدة « الأحلام
البيض » حيث يفاجئنا الشاعر بترمه
بشعر الجببية « الأبيض » المصنوف فوق
رأسها كتاج من جين :

شعرك المصنوف هالات ضياء
حول هذا النجم درى الشماع
(ص ٨٤)

ولعل القصيدة كلها غير مسبوقة فى
تمزجها بشعر تعدلت صاحبه الحسنة
الا تخفى شيبته المبكرة بخصاب :

كم نفى الناس بالشلو الذهب
أو بفرع كسواد الليل حالك
لو رآوا شعرك أكليل شهب
ملأوا بالشعر محراب جمالك

وفى هذه الآيات تظهر نغمة جديدة
لا تزداد وضوحا فى المجموعة الثانية من
أشعار جمال بدر فهو حين يتغنى بجمال
المرأة ، يعطى لهذا الجمال معنى صوفيا ،
فالشعر حالة من النور ، والجمال
محراب .

وتتميز المجموعة الثانية عن
المجموعة الأولى بتنوع موضوعاتها ،
ففيها يتحدثنا الشاعر عن نفسه ، ويصف
لنا حنينه للوطن الذى غادره منذ



غواء و « عمقا يلد اليأس » (ص ١٤٤) . وعندما يوتى الشاعر من غير الحب ، يستحيل جذب حياته إلى جنة خضره وتحلق روحه في أفلق رحبة :

جذب استعجال إلى اخضرار
واكتسى روضى زهورا
لما خطرت على ثراى جعلت من
حزنى حورا
وغدا وجودى فى وجودك سلما
نحو السماء
هيا نصعد فيه مبتعدين عن دنيا
الفتاة

وفى قصيدة انتصار (ص ١٩٨)
يحدثنا الشاعر عن نشوة الروح بعد أن
أصبحت بستانا أبهى وازدهر عند التفاته
بالريح :

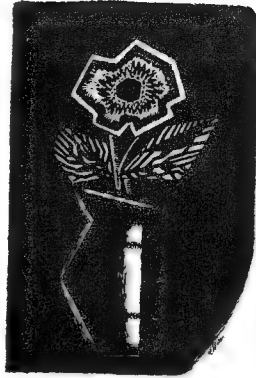
يستكن الزهر فيها فلذا جاء
الريح
ولفت منه غصون الأكف فى ثوب
يلعب

وعندما تتحرر الروح من قيود
الجسد ، تحلق فى أفلق بعيدة وتبذل من
نحر الخلود :

كم سعدنا
ومعا فوق الدرى من لذة الروح
عطرنا
ويتنا جسرا للنور من طين
الجسد

وهعنا نحو أفلق قصبات الأمد
فى ثلاثى بعضنا فى بعضنا ذقنا
الخلود
وحونا فى كياننا معا سر الوجود

وهكذا يغنى الجسد وتلاشى ويصبح
سلما أو جسرا ترتقيه الروح وهى تحلق
فى سماء المعرفة وتصوب إلى الخلود .
وكثيرا ما يرمز الشاعر إلى هذه التزعة
الصوفية بإشارات وتعايير قرآنية ، فهو



فسامة دبت إلى القلب الخواء
وجهامة جثمت على صدر
الفضاء

وشتاء نفسى يابحيرة مثل فصلك
ذا الكئيب
روحي كطيرك عاقها الإصعاص
من أفق رحيب .

فصل غرار قصيدة « الأصل
والصورة » التى تنتمى إلى المجموعة
الأولى ، توحى هذه القصيدة بأن
الطبيعة مرآة للإنسان ، ولكنها تتميز
بأن المنظور الخارجى يترجى فيها بالمنظور
الداخلى فى ترانس correspondence
يذكرنا بقصائد بولجير ، وهناك أمثلة
كثيرة لهذا التراسل فى قصائد المجموعة
الثانية التى تصور الوحدة والخواء ، نفس
قصيدة « صمت » يضيق الشاعر ذراعا
بالصمت الذى يحيط به فيملأ أيامه

« الظلال الزيرجلية » (ص ١١٨) .
ومن أبدع الصور التى وجدناها فى
هذا الديوان وصف لبحيرة « لبيان » فى
مدينة جنيف (ص ١١٢ — ١١٤) ،
التي شاهدها الشاعر فى الحريف ، وعلى
شاطئها أشجار تمردت من أرقائها
وأصبحت فروعهما مثل ذراع مقطوعة
أصابع اليد تبذل إلى السماء :

وعلى الضفاف اصطفت الأشجار
صامدة تعان
مقرورة والريح تموى حولها فى
كل آن
وغصونها الجرداء تلتبس الضياء
كلزاع أجلم مدحا نحو السماء .

ويتأمل جمال بدر البحيرة وقد خلت
من الشراع ، بينما إنكمش طيرها ويحس
الشاعر بالخواء والضجر :

يقول في قصيدة «الأعراف» (ص ١٧٢):

ليت أن النار من حولى يرد
وسلام
غير أنى لست إبراهيم يلى بعض
الأنام

وفي قصيدة «صمت» يلحح الشاعر
إلى قصة نمرود والنبي صالح فيقول:

صيحة وإهبار ما شادت من
الصخر نمرود
أين متى اختبأ عهده أسوار
الجمود
فتوالى من وراء الغيب أنغام
رقية
تسبح الروح على أمواجه نحو
الحقيقة

وفي قصيدة «فراق» (ص ١٤١)
يقول جمال بدر

للحب أيام قصار
ولأن سار بك القطار
واظل وحدى فى المدينة خائفا
أترقب
كالطفل يترك فى الظلام وحوله
ما يرهب

كما يحاول الشاعر التعبير عن
خلجات نفسه من خلال رموز
يستلهمها من الأساطير العربية
والإسلامية والغربية، فهو يروى لنا
قصة «الدبنة للسحورة» (ص ١٠٤)
والكنز المغيرة (ص ١٩٣)، كما
يخصص لأسطورة ويار ثلاث قصائد،
وويرا مدينة مسحورة لا يدخلها الا
الموعود، فقد انقطعت دوتها السبل بعد
أن كانت تسكنها أمة من العرب
البائدة، وقول إن سكنها من الجن
ولا يدخلها إنسى إلا أصيب للحبل
(انتظر ياقوت: معجم البلدان)،
وأصبحت ويار على ألسنة شعراء
الجاهلية مثل الأعشى أو شعراء
الإسلام، مثل الفرزدق والمتنبي،
مضرب المثل فى الشيء الذى لا يتبدى
إليه ولا يمكن بلوغه، ولكن ويار عند
جمال بدر رمز لثال أعلى يصعب الوصول
إليه، ونعيم تشوف روحه لبلوغه
وتتملذ قبل أن تغطى بمعرفته خلال
لحظات خاطفة.

ومن القصص التراثية التى يعالجها
جمال بدر بنفس الطريقة نكتفى بالإشارة
إلى خاتمة سليمان ومصباح علاء الدين
(قصيدة الخاتم والمصباح، ص
١٨٢)، ومن الأساطير الغربية التى
استلهمها الشاعر أسطورة مدينة طروادة
التي يرى فيها رمزا للحبيبة، فهي
عزيزة صعبة اللئال قصد كل من يحاول
الإقتراب منها:

ألف شراع نشروا من أجل
وجهها الحبيب
وفي قواصى لك يافتقى ألف
وجيب

وفي قصيدة «خلوة» يرتقى
الإنسان، بفضل الشعر، إلى مصاف
آله الأولب، فالشاعر يمثّل بربة الشعر
منرفا على ضفاف النيل ويمس لها
بشعر يسلب لبها. وفي قصيدة
«جزيرتا الزيرجد» يلحح جمال بدر إلى
أسطورة «الجزءة للذهب» la toison d'or
التي رواها هوميروس، والتي تمنح
صاحبها قوة خارقة، ولا يخالها إلا
«جائون» بعد أن يجتاز الكثير من
المخاطر ويتعرض مرارا للموت،
ويتنحى الشاعر أن يلتقى بمحبوده، حتى
ولو تعرض هو الآخر للموت:

عمرى أن أبذل كى الفاك
تخصص الهبة
أسطورة أنت تكتلك الجزء المذهب
(ص ١٠٢)

وهكذا تغلب النزعة الروحية على
أشعار المجموعة الثانية ويتخذ الحب
فيها معنى صوريا بعد أن تجاوز الشاعر
مرحلة الشباب التي كانت المرأة فيها
شغله الشاغل، فيعد أن كان يصفى في
المجموعة الأولى من أشعاره جمال قوام
المرأة وراقتها وسلاوة تقاضيتها
وما يثيره حسنها وعبرها وتهاديا في نفسه
من أحاسيس عارمة، أخذ يتغنى في
المجموعة الثانية بجمال المرأة الروحي،
ويرى في الحب سلا وجسرا نحو النشوة
الصوفية التي يقف فيها الجسد بينا تسبح
الروح فى أفلق بعيدة. ويستثناء بعض
القصائد التي تنتمى إلى شعر المناسبات
يمكن القول أن ديوان جمال بدر قصة
حياة متعطشة إلى الحب مفتوحة بالجمال،
فهو «نضات» قلب و«مضات روح»
تصبو إلى التحرر من قيود الجسد
والتخليق في سماء المعرفة والإرتواء من
نهر الخلود.



وسوف تظهر لنا من خلال هذا الديوان - واحدة من أهم الأفكار التي أشاعتها المدرسة الألمانية ، ونعني بهذه الفكرة فكرة [التناسق] .

ولا بد لنا من الامساك ببداية الفكرة ، حينما عرض باختين أفكاره النظرية حول نقاط الالتقاء بين ما هو ايديولوجي وما هو أدبي ، وبدأ هذا بالربط بين الفكرة والدليل المادي عليها وهو اللغة ، فقد قال أنه [لا توجد ايديولوجيا إلا إذا وجدت لغة ، أي مجموعة من الدلائل ، والعكس صحيح ، وحينئذ دليل ، توجد ايديولوجيا] ثم انتقل إلى القول بأن اللفظ هو الوحدة الدنيا

لالتقاط الفكرة [فاللفظ يتميز بحركيته التواصلية باعتباره سلوكا ، أنه المجال الأول من أجل استئثار الايديولوجي] إنه لا توجد تجربة خارج شكل الدلائل ، ويعبارة أخرى [ليست التجربة هي التي تنظم التعبير ، وإنما التعبير هو الذي ينظم التجربة] وقد استطاعت جوليا كريستيفا أن تستفيد من المنطق النظري الذي قدمه باختين للوصول به إلى فكرتها حول المعرفة الحديثة التي تتكون من الحوار بين علم النفس في أحداث مراجعته وكيفية العلوم التي توصلت إليها التصورات البنيوية التي تعاملت مع النص داخل سيميائيات التواصل ، وأطلقت لفظ [التناسق] على هذا الحوار ، وهو ما يطابق مقولة باختين من [التفاعل اللفظي] حيث يعرف هذا التفاعل بأنه [ليس التواصل اللفظي المباشر ، أو الصوت المرتفع بين شخص وآخر ولكنه كل تواصل لفظي يجري على شكل تبادل الأقوال ، أي شكل الحوار] (٣) .

وهي تعرف مصطلح [التناسق - In-terexuality] بأنه [هذا التداخل النصي الذي ينتج داخل النص الواحد ، بالنسبة الذات المعارة] ويكون هذا التداخل بين الذات والموضوع ، كما أن هذا التداخل يكون بين النص والتاريخ كما يكون بينه وبين نص قد يكون معاصرا .

عرض



ظاهرة التناسق في كتاب الأمكنة والتواريخ

مفرح كريم

النقاد إلى مناقشة هذه الظاهرة والوقوف أمامها طويلا . (٢) .

وسنما هنا حركة الإبداع بالدرجة الأولى ، لأن الأعمال الإبداعية هي التي تكون التيار الرئيسي في حركة الأدب عند أمة ما ، وقد ظهرت أعمال إبداعية عربية كثيرة وكان منطلقها الأساسي السعي نحو تأسيس حداثة جديدة في الفكر ، وفي طرائق التعبير الأدبي ، وقد كتب أغلب هذه الأعمال تحت تأثير الفكر الغربي مما جعله المدخل الطبيعي لدراسة هذه الأعمال ، ولعل ديوان [كتاب التواريخ والأمكنة] للشاعر عبد العزيز واحدا من أكثر الدواوين الشعرية التي صدرت مؤخرا تأثرا بهذه الأفكار ، وتعبيرا عنها في نفس الوقت ،

تثير مدارس النقد الأخرى الحديثة ، كالبنوية والشكلية والألمانية وما وراء الألمانية ، جدلا شديدا حول الحداثة ، وتدعي أنها قد امتلكت المنهج السحري الذي يوسع أن يفسر الظواهر الأدبية المختلفة في ضوء الاهتمام بمناهج وأساليب العلوم الإنسانية المختلفة (١) بل وفي ضوء العلوم الطبيعية أيضا ، وذلك بهدف الوصول إلى نقطة جوهرية في النص الأدبي تفسر من خلالها بقية النقاط أو الأنساق المختلفة في العمل الأدبي ، مثلما تفعل البنيوية . أو في الاهتمام المبالغ فيه بالشكل وبالأنساق اللغوية التي ترفض ما عداهما من أنساق تاريخية أو جمالية ، كالشكلية والألمانية ، وقد أثرت هذه المدارس على الفكر النقدي العربي وعلى المبدعين العرب على حد سواء إلى الدرجة التي أصبح فيها البحث عن الحداثة . في حد ذاته - هدفا يسعى إليه الأدباء والمبدعون ، سواء توافق ذلك مع منطلقات الفكرة أم لا ، مما دفع بعض

الحواجز التاريخية، وبالتالي فإن هذه الوظيفة المزدوجة للتناص — المعرفية والجمالية — تعطينا إمكانية وضع العمل الأدبي داخل تقليد أدبي، وإلى الإحالة الواقعية أو الخيالية للكلمات إلى واقع خارجي .

ها هو مضمي من وطأة جسده إلى هجير النوم
يؤرخ لمعرفة تتجاوزوه ،
فتشير عليه :
مرة بأى فر
ومرات بليتين والحلاج
والسهروردي

فهل يختار المسافة الإلمية بين (الطواسين) و (الماتيفستو) ؟ (٨)
ما الذى يجمع بين هذه (المعرفة) ؟ هل هذا تجسيد للتناص ؟ بمعنى آخر . هل هذا نصي تناصي ؟

للإجابة على هذه الأسئلة ، علينا أن نسير غور هذا النص — الديوان ، معاولين الوقوف على المعنى ، لعكس مايفعل الأكستيون ، فهم يسون بين الأثر الأدبي وأى أثر لغوي ، حتى ولو كان هذا الأخير مما يتسبب إلى طبقة من الكلام المغلوط أو العشوائي ، كلا الأثرين عند الألسنة مجموعة من الجمل قابلة للدراسة والتسبيق واصطناع ألوان التوازن .

ولنبداً من منطقة [النفى المؤقت] كما أطلق عليها الشاعر ، هذه المسافة بين الظل والجسد التى كبر حتى تتحول فراغاً ومتاهة :

وكانت المسافة تسع بين الجسد والظل ،
وتضييق — عادة — فى الاتجاهات الأخرى ،
فيأرس فيه المؤقت .
كصيفة بديلة لما مضمي إليه . ص ١٢ .

وهو يطلق عليها أيضاً [الصيفة البديلة] للمستقبل الغيريقيني والذى لم يأت بعد ، وهذه (الصيفة

[إن التناص هو المفهوم الوحيد الذى سيكون المؤشر على الطريقة التى بواسطتها يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه] (٤) ويقدم ناقد آخر هو ميشيل أرفي تعريفًا أكمل [إنه مجموع النصوص التى تدخل فى علاقة مع نص معطى ، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالًا مختلفة] (٥) فالشاعر العربى عندما يشير إلى الأطلال فى قصيدة فإنه إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس الذى تحدثنا عنه القصيدة ، وإنما يشتملها بكل ما حملته القصائد السابقة عليه من معان ودلالات ، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب . وإنما منهجا فى الكتابة ، وموقفاً من العالم ، وروية للإنسان ، وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الرحلة أو الحيمة . (٦) .

وهكذا نجد أن التناص يعنى ادخال النص الأدبي دائرة التاريخ ، وإقامة جدلية مع النصوص السابقة والمتأخرة ، والمعاصرة طبعاً ، وحينما يدخل مع النص هذه الدائرة لابد له من أن يحافظ على استقلاليته ، بمعنى أنه لا يتشابه مع النص الآخر ، ولا يأخذ منه ، وإنما (يتجاوز) معه بحسب تعريف باحثين السابق ، ولابد له من البناء الداخلى الخاص والمتكامل ، والذى يحمله إلى وحدة كلية ، فالنص إذن — من خلال تحديدات بارت — مجال منهجي لا يعرف النهايات ولا تحده التقييدات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية ، فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من المعاني والدلالات ، والتناص هو الذى يرب النص قيمته ومعناه ، ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فهم مغالبي نظامه الإشاري ويب إشارات وخريطة علاقات معناه ، ولكن أيضاً لأنه هو الذى يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصاً ما (٧) .

وظيفة التناص هى التأكيد على أدبية الأدب ، ودوره يتمثل فى خلق مرجع ثابت وفى إيجاد نوع من الشفافية بين النصوص واصحابها لتفنى

البديلة) وهذا (النفى المؤقت) هما اللذان يميلان الشاعر — ونحن معه — يتذبذب بين لبين والحلاج ، أو بين (الطواسين) و (الماتيفستو) . وهذا الضياع الذى يسميه الشاعر [النفى المؤقت] هو تعبير عن الحيرة الأيديولوجية العامة التى تكتنف حياتنا والتى تجعل (الجوع) يتخذ شكل سحاب (ص ٩١ ، وهذا الضياع أيضاً هو الذى يجعل الشاعر يدرك

ألا عاصم من أمر جسمي
فصيد الروح كالإسفنج
لتشى بأساء من خاتوها

وهو أيضاً الذى يمكن أن يفسر لنا تلك الدعوة العقيمة إلى الاكتفاء الذاتى وعدم الاستفادة من منجزات العلوم الحديثة . تحت دعاوى كثيرة ، أهمها على الإطلاق ، أن هذه العلوم كاذبة ، ولا يصح لنا أن نأخذ بها أو نستفيد منها ، وقد شكل الشاعر هذا الموقف تشكيلاً بالغ الدبالة :

أنحت من فراغ الضوضاء امرأتى
واستريح
أقول : كوني
... فأكون . ص ٩٢ .

فإن الشاعر ينحت من ذاته امرأته الخاصة ، ويكفى بها عن نساء العالمين . فى حين أن التاريخ لا يرحم من يتخلف .

وفى زمن ليس لنا ،
كان التاريخ يرصد آلية الدخول
إلى تضاريس تبه
خروج من ذاكرة الورق /
دخول فى بداية الجرح
لكنه كان يعرف أن كل ذاكرة
هوية (وكل هوية شرك)
أن التاريخ امرأة تصهل ،
وان للجسد حنوداً .

فيفترق به التعب من خطوة
تتناهى ص ٦٨ .

هذا الانقسام الحاد بين التاريخ والواقع ، بين الفعل الماضي والفعل المضارع ، بين الذاكرة والفعل ، هو الذى يملأ مسام قصائد هذا الديوان ، ويمكن للبعض أن يطلق عليه [البحث عن هوية] هذا الضياع الذى يتجسد فى صورة الإدراك الجلى للدال ، هو الذى يعطى الشاعر صورة مثل هذه :

يخرج من هيئة الصلصال
متوكتا على ذاكرة يس بها على
أشياء
ومرتديا — تحت سرته — قناعا
ص ٢٣ .

فالشاعر يدرك أننا حينما نصنعا
أعيننا على عالم متقدم ، فكأننا قد
خرجنا من طينة الخلق من جديد ،
ولكننا — هذه المرة — نستند على
ذاكرتنا ، ونضع على وجهنا قناع
الحضارة القديمة ، ولكن . هل
ندرك وضعنا الحضارى الآن ؟
ونقارن بيننا وبين بقية العالم ؟ هذا
هو السؤال الذى يطرحه هذا
الديوان .

وعالم الشاعر متسع الأبعاد ،
متراسى الأطراف ، مما يدفع بالرؤية
إلى الاتساع ، والميابة إلى الضيق ،
ومما يسقط الخاص فى دائرة العام ،
والعام فى شباك الخاص ، مما يلغى
الحدود بين الأمكنة ، ويجعل الأزمنة
كلها إلى زمن واحد ، ففى قصيدة
واحدة هى [الغريبة الزخارية]
ص ٢٧ نجده يذكر من الأماكن
شبرا ، بابل ، شعاب قریش ،
النسطاط ، القيراون ، القلعة ،
وهو يؤكد هذا فى نفس القصيدة :
وها هو يرتدى تاج المكان ،
ويجلس ظلّه على الرصيف
المقابل ، فتزین له مملكة الصدا
حين يحاصره

الفضاء بين برودة القصدير
(٤٤) والحافظ الجبرى ،

فلا يكون خلاه سوى إلى الله
أو
إلى الجنون . ص ٣٢ .

وهو يتقل فى نفس القصيدة بين
[القرمطى الذى يموت بعد جسد لم
يشهر بعد] وبين (المالك فى صحن
القلعة) وبين [العسكر فى أجهزة
الإعلام] مما يجعلنا نسترقى العلاقة
التي تجمع بين هؤلاء ، فالملك
يوأهون الذبح فى القلعة ، والقرمطة
يثورون من أجل حرية الجسد ،
والعقيلة العسكرية تطلق القنولات
الجاهرة من أجهزة الإعلام ، وتفتح المطر
الحقيقى من السقوط لأرواء ثقافتنا
العطشى ، كل هذه الثقات تعانى شيئا
واحدا ، وتتقف فى خنلق واحد ،
وتدفع عن مبدأ واحد ، وهو الحرية فى
صورها المختلفة ، وإذا كانت الحرية
هى الإشكالية الكبرى فى ثقافتنا
العربية ، فإنها فى نفس الوقت المحك
الحقيقى للفعل ، والفعل يمثل فى قول
الرب للكتمانى [الشاعر] .

فامضى أيها الكتمانى إلى جرح
يسمك

يضيق عليك التيه ص ٧٠ .

فإن انكماش حجم التيه ، بل
والقضاء عليه ، يمثل فى هذا الأمر
الربانى الشعرى بأن نواجه جراحنا ،
ولا نفر منها ، وهذا هو المراد لأن يقتبس
الشاعر من الكتاب المقدس :

بلا دسم الأرض يكون مسكنك
وبلا ندى الساء من فوق ص
٧٠ .

بل هو الدافع لاستدعاء البيت
الشعرى الشهير
هل غادر الشعراء من مترود ؟!

وهو نفس الوضع الذى يتمدد بين
عروق الشعراء جميعا :

أن يتوجع الكتمانى من المتون
وربها ،

أن تختلط على الحنساء هامتان ،
فتسامل :

صخر ، أم خليل الوزير ؟!

هذا الربط القوى بين الأساق
القاعة فى النص هو الذى يعطيه المجال
المتبجح الذى لا يعرف النهايات والذى
لا تحده التقسيات ولا يخضع لسلطة
التسلسلات الهرمية — بحسب بارت
— كما أنه فى نفس الوقت ، يجعل له
شرعية للتواجد كحلقة فى سلسلة
طويلة ، هو من معدنها ، ولكنه يتمتع
باستقلاله النسبى دون أن يفقد ارتباطه
بها ، ولكنه يعتبر الحلقة المعاصرة
والأخيرة منها ، والى يبقى مكانها شاغرا
بدون تواجد هذا النص .

المواش

١ - د. السيد فضل — موقف من
الشكليات — مكتبة الانجلو . ١٩٨٩ . ص
٤٤ .

٢ - أنظر على سبيل المثال ، د. عبد السلام
السدى . الأسلوبية والأسلوب . نحو بابل
السن فى نقد الأدب . الدار العربية للكتاب .
ليبيا . ١٩٧٧ . وكذلك صلاح فضل ، علم
الأسلوب . مبادىء وإجراءات . الهيئة المصرية
العامة للكتاب . ١٩٨٥ . وكتابت : شكرى
عبد ، قبيلة إبراهيم ، كمال أبو حبيب ، ويون
طحان .

٣ - أنور المرحى . سيميائية النص الأدبى .
دار إفريقيا الشرق . الدار البيضاء . ١٩٨٧ . ص
٥٠ - ٥١ .

٤ - المرجع السابق . ص ٥٦ .
٥ - المرجع السابق . ٤٦ .
٦ - د. صبرى حافظ . التماس وإشارات
العمل الأدبى . مجلة الف . العدد الرابع ، ربيع
١٩٨٤ الجامعة الأمريكية — القاهرة — ص
٣٣ .

٧ - المرجع السابق . ص ٢١ .
٨ - عبد العزيز مولى — كتاب الأمكنة
والتواريخ — الهيئة العامة بقصور الثقافة —
القاهرة — العدد ٦ . ص ١٢ .

إلا أن بورتوريكو ولاية حرة منضمة إلى الولايات المتحدة ويحمل مواطنوها جنسية الولايات المتحدة .

وبعد عام ١٩٩٠ نشأت أربع دول جديدة هي : جامايكا ، باربادوس ، ترينيداد ، توباغو ؛ تسود فيها اللغة الانجليزية ، وتكون جزءا من الكومنولث البريطاني .

والثقافة الأمريكية اللاتينية ثقافة خلاصة بالتحريف التاريخي ، فهي محصلة التطعيم الأيسري الأول ، والإحلال المزاييد بعد ذلك للملحع المتعدد الأشكال للثقافات الهندية - الأمريكية ، مع الإضافة اللاحقة للعصر الأفريقي ولرواسب المحجرات .

ونظراً لتنوع المكونات ، فإن إحدى المشكلات الجوهرية بالنسبة لأمريكا اللاتينية كانت وما زالت هي الشعور على الوضع الذي يعكسه الأدب في سعيه لاكتساب لغة خاصة به ، ولتركيبه مضمون في لغة مستعارة بلوجة معينة وذلك داخل إطار سياسي غير موحد .

هذا السعي يخدم ويصيح الصراع واضحا في لحظات حرجية معينة من اكتساب الوعي : التحرر الرومانسي والحداثة والرواية الاجتماعية وأدب وقتنا الحاضر . يقول « سيمون بوليفار » :

« نحن جنس بشري صغير ، نملك علما قاتما بذاته ، عظاما يبحار مترامية ، جليدا في كل الفنون والعلوم تقريبا ، رغم أنه ، على نحو ما ، قديم في استخدامات المجتمع المنس .

والخصوصية الأولى لأمريكا اللاتينية هي وجودها بوصفها كذلك ، أي بوصفها مجموعاً من واحد وعشرين بلداً تضمها روابط تاريخية واجتماعية وثقافية بالغة العمق تجعل منها وحدة بعمان كثيرة .

هناك مجموعات أخرى من البلاد ترتبط (٤٥)

أدب أمريكا اللاتينية

ابتهاال سالم

ومن ثم فإن أشمل مفهوم تاريخي للإقليم يجب أن يضم كل أراضي القارة الجديدة التي سكنتها تلك القوى المعارضة في مجموعها لأمريكا الأنجلو سكوية المتمركزة في الشمال .

أما بالنسبة للتركيب الحالي لأمريكا اللاتينية فإن حوصية لويس مارتيث ؛ يشير إلى أنه شيء أكثر تعقيداً من النسق البسيط الذي ظل حتى منتصف القرن ، فقد بقيت هي المجموعة الأصلية المكونة من إحدى وعشرين دولة هي [الأرجنتين بوليفيا ، البرازيل ، كولومبيا ، كوستاريكا ، كوبا ، تشيل ، جمهورية الدومينيكان ، أكوادور ، جواتيمالا ، هايتي ، هندوراس ، المكسيك ، نيكاراغوا ، بنما ، بارجواي ، بيرو ، بورتوريكو ، السلفادور ، أورجواي ، فنزويلا] .

« أدب أمريكا اللاتينية » كتاب من تأليف سيزار فرناندس مورينو وترجمة أحمد حسان . ولقد بدأ المؤلف كتابه بسؤال عن ماهية أمريكا اللاتينية .

فما هي أمريكا اللاتينية ؟ ولماذا نسميها لاتينية ؟ يقول « مورينو » .

لقد بدأت اللاتينية في إقليم اليسوم ، وهو إقليم صغير مجاور لمدينة روما ، وأخذت تتمسك في دوائر متحدة المركز على طول التاريخ .

ضمت أولا : إيطاليا كلها ، ثم اتسعت بعدها للجزء من أوروبا الذي استعمرته الامبراطورية الرومانية لتتعد فقطصر على البلدان والمناطق التي تتحدث بلغات مشتقة من اللاتينية ، ثم لتنتقل أخيرا إلى القارة الأمريكية التي كان أولئك الأوروبيون قد اكتشفوها واستعمروها .

على هذا النحو تصبح أمريكا اللاتينية هي الحلقة الرابعة في ذلك التوسيع المدهش . ومن بين الدول التي حققت اكتشاف القارة الجديدة وغزوها واستعمارها ، كانت ثلاث منها لاتينية لغويا : أسبانيا ، البرتغال ، فرنسا .

بتاريخها وبحسبها بلغتها وديانيتها ،
أو بحلاف سياسية أو اقتصادية ، لكن ليس
من المألوف أن تجتمع كل هذه الروابط ،
وأقل من ذلك أن تكون السمات المشتركة
كما هو حال أمريكا اللاتينية ، أقوى من
إرادة التمييز الفردي بينها وكذلك أقوى من
الخلاقات .

هذه الشعوب التي تقترب أكثر من
نصف القارة الأمريكية ، غزاها واستعمرها
الاسبان والبرتغاليون في أوائل القرن
السادس عشر ، ومنذ ذلك الحين احتفظ
تسعة عشر بلدا منها باللغة الأسبانية ،
واحتفظ بلد واحد ، متسع باللغة البرتغالية
وشهدت تاريخا وتكونا ثقافيا ، وتطورا
أديبا .

ومن ناحية أخرى ، كانت توجد في
أمريكا مجموعات سكانية وثقافات أصلية
وظروف جغرافية خاصة في كل واحدة من
مناطقها ، وقد فرضت على الناس والثقافات
والطبيعة ، نماذج أبيرية عامة تمجد التهجين
أو العملية الموحدة ، أي خلق جماعة من
الشعوب نسميها أمريكا اللاتينية ، تتمتع
بلغتها ، وتكون ثقافي ودين ، وتربيته
عرقية وبنيات اقتصادية واجتماعية باللغة
التشابه .

كل هذا المركب من الظروف الخاصة ،
وإدراك المثقفين في أمريكا اللاتينية أهم
امتداد أمريكي لثقافات أوروبية وتعرفهم
على جذور هندية فيهم ذات سمك وعمق
متفاوتين ، والإحساس بأنهم جزء من جماعة
تكون من بلدان متماثلة في جوانب عديدة
، كل هذا يمكن أن يفسر التسللات للغة
التي اعتاد هؤلاء القرون الأمريكيون
اللاتينيين طرحها حول هويتهم ، وحول
أصالتهم ، وطبيعة ثقافتهم .

وعلى طول القرن التاسع عشر ظل
المفكرون الأمريكيون ياملون بشكل متصل
في وجود أمريكا ، ووضعها ، ومصيرها .
في أمد في القرن الحادي عشر من مئتين
الانتقال إلى الاستقصاء عن جوهر كل
واحدة من القوميات الثقافية فقد كان انبهار
أوروبا عند نهاية الحرب العالمية الثانية
والوجودية التي كانت عندئذ في أوجها ، فقد
حضرنا تلك الاستقصاءات حول وجود
ومصير أمريكا وحول السمات المستقلة
(٤٦) للثقافات القومية .

والآن ينشر الأمريكيون اللاتينيون أدبهم
في العالم ويتحدثون ويكتبون عن جوانب
امتياز شعرائهم وروائيهم ، دون أن
يشغلهم ما إذا كانوا يعبرون عن أمريكا
أو عن بلدانهم المختلفة أم لا يعبرون .

إن الأدب الأمريكي اللاتيني للقرن
التاسع عشر هو أدب فترة تدريب وتأهيل
وكان لابد للتدريب الأول أن يكون
التدريب على الحرية وعلى الوعي الهوية .
كانت البلدان الجديدة قد أصبحت
مستقلة رسميا ، ومن ثم ، طرحت ضرورة
مد ذلك الاستقلال إلى مجال النفوس
وضرورة تحقيق ما كان يسمى حينئذ باسم
« الانتماء الزمني » وبالتالي خلق ثقافة
أصلية .

الشعر الجاوشى .

في أواسط القرن التاسع عشر ظهر
ما سمي بالشعر الجاوشى وهو يتسبب
لجماعة الجاوشى في الأرجنتين ومهر طراز
من رعاة البقر المتجولين الخلاسين .
إن حياة التجوال التي عاشها شعراء
الجاوشى ، واللهجة الفريدة التي عبروا فيها
عن أنفسهم ومغامراتهم وحكمهم قد
وجدت في الأرجنتين وفي أورجواي ،
وعملت منهم سلسلة من الشعراء الذين
حولوا تلك الميثولوجيا إلى إبداع أدبي فريد
هو الشعر الجاوشى .

ومن الناحية الشكلية ، فإن هذه
القصائد تعد ، مثل المواويل المكسيكية
امتدادا للموال الأسباني القديم وتكتب في
أبيات ذات ثمان مقاطع ، باستثناءات
قليلة ، وقد حققت القصائد الجاوشية
انتشارا شعبيا ، وطبعت في مئات الطباعات
وكانت تقرأ حول النار بينما يدور على
الحاضرين شاي (الماي) وكان الكثيرون
يحفظون مقاطع كبيرة منها عن ظهر قلب .

ويعتبر الأرجنتيان « إستانسيلادل
كامبو » ، وخصوصية هرنا نرث من أشهر
شعراء الجاوشى .
اشترك دل كامبو في الحروب الأهلية في
بلده ، وكتب أشعرا باللهجة الشائعة ،
ولكنه مدين بشهرته لقصيدة « فالوست » .
أما « غوسيه هرناثلث » فقد عرف وتعلم

الحياة الجاوشية بفضل الأعمال التي كان
أبوه يديرها في الريف ، وأعظم أعماله
الجاوشى « مارتين فيرو » .

الحداثة

وفي طول التاريخ الأدبي لأمريكا
اللاتينية ، سواء من التاريخ الاستعماري
أو تاريخ ما بعد الاستقلال . لا توجد أي
حركة أدبية أخرى تعادل الحركة للمساء
بالحداثة ، في كونها دليلا بالغ الوضوح على
وحدة الآداب في هذا الجزء من العالم .

وقد برز « داريو » الأرجنتيني ليصبح
أعظم الشعراء المحدثين في أمريكا
اللاتينية ، وقد ظهر له ديوان « أناشيد الحياة
والأمل » ، ويلي من المكسيك « سالفادور
ديباس » ، و « غوسيه تابيلادا » ، ومن
كولومبيا « جيرومو فالثيا » ، ومن بوليفيا «
ريكاردو فسيري » ، ومن أورجواي
« غوسيه دودو » .

كانت الحداثة إذن ، بالنسبة لكتاب نهاية
القرن في أمريكا اللاتينية بمثابة امتلاك
للعالم ، لكنها كانت كذلك امتلاكا للوعي
بالمعصر . إذ أن مبدعى الحركة يطمعون إلى
ما هو أبعد من الرومانسية الأسبانية
المستهلكة ، أدركوا ، وربما بصورة غامضة أن
العالم قد اجتاحت موجة ثورية هائلة من
التجديد الشكل ومن الحساسية ، وقد
قرروا أن يشكلوا بتعبيرهم جزءا منها .

كانت الحداثة في مجموعها ، حركة
جسدية لأمريكا اللاتينية ، عنت بشكل
أساسي تجديدا شكليا وانتصارا كاملا
للتعبير الأصلي والحداثة وكانت عاولة قوية
من أمريكا اللاتينية لأنه تشكل جزءا من العالم
ومن المعصر .

أما الأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر
الذي كانت بدايته عام ١٩٢٠ تقريبا .
فكان في مجموعه يمثل اتجاهين كبيرين
شديدي الوضوح هما :
« والاهتمام الاجتماعي » .

هذان الاتجاهان قد شكلا ميلا جديدا في
الأدب المعاصر ، يوحد بين التجديد
والتجريب وبين الحب الاجتماعي ،
ويحاول تحقيق ثورة أكثر جذرية في البنيات
الاجتماعية ، وبنيات الحساسية والسلوك
كما في اللغة والأشكال الأدبية .

في المسرح .

يرجع الفضل في تحديث المسرح الأمريكي اللاتيني إلى بعض المؤلفين الدراميين في تلك الفترة ، منهم على سبيل المثال الأرجينيان ، كونرادو روسكو ، ومصمويل إيشلبام ، والتشيل « أرسا ندوموك » والمكسيكي شافيه فياروتيا .

وتلت جهود التجديد والظلمة اتجاهات هامة أخرى مثل مسرح نقد المشكلات القومية وتفسيرها والذي يمثل مؤلفون من أمثال البرازيلي « كلاوديوي سوزا » ، والمكسيكي « رودلفو أوسيجل » والكوبي « خوسيه راموس » وأعضاء جماعة أرييتو التي أسسها « إميليو ييلا فال » في بورتوريكو عام ١٩٣٥ .

وبواجه المسرح التالي على عام ١٩٤٠ ، إشكالية الإنسان المعاصر ووحده وافتقاده لأمان واضطرابه والتزعجات التي تشكل مسؤوليته تجاه العنف والظلم .

الشعر .

منذ عام ١٩٢٠ حتى أيامنا ، تظهر دفعات من الشعراء الجدد الذين يشكلون تيارا واسعا ، يعرف أولا بأنه شعر طليحي ، ثم بعدها بأنه شعر معاصر . ومنذ العشرينيات ظهر اتجاهان :

اتجاه أولئك الشعراء الذين يقومون بره فعل ضد جوانب معينة من الحضارة ، من أجل تصحيح التجاوزات أو العيوب ، ويسمى ما بعد الحضارة .

واتجاه آخرين أكثر جرأة ، أودوا أن يطورا ، مهما كانت النتائج ، اتجاهات الحضارة نحو الابداع الفردي وحرية الفنان ، ويسمى ما وراء الحضارة أو الحداثة المتطرفة .

ورغم ذلك ، ظهر مجموعة من الشعراء بالغو الأصالة مثل الكولوميين « بورفير يويار خاكوب » و« لويس كارلوس لويث » - والأرجنتين « بالدوميرا سورينو وليزيكي باتش » و« البورتوريكي » لويس توريس .

الرواية

كانت فكرة خلق رواية قوية وأصيلة واحدا من أكبر الطموحات الأدبية لأجيال عديدة . وهناك لحظنا ازدهار للرواية في أمريكا اللاتينية ، الأولى بين عامي ١٩٢٤ و

١٩٣٠ . والثانية رواج الرواية الأمريكية اللاتينية الذي يعود إلى سنوات الستينات ومازلنا نشهد تألقه .

الأدب المعاصرة :

وفور تجاوز الحضارة ، بلغت الرواية - فعليا - أهمية فريدة مع الروايات العظيمة للشعرة المكسيكية (أساس الحضيض) « لماويانو أويلا » التي رغم نشرها أصلا منذ عام ١٩١٥ ، لم تكشف أحياء إلا بدء من طبعها السادسة عام ١٩٢٥ وروايتها « النسر والأفنى » وظل الزهم « ل مارتين لويس جوزما .

كما قدم الروائيون الأرجنتينيون مقابل راقيا للدراما مثل الروائي « بينشوليش » الذي ركز على النزعات الانسانية لشعب سهول البامبا و « ريكاردو جوير النديس » الذي يحول اللقاء مع الطبيعة إلى خيال شعري في روايته « فون سيجوند وسوميرا عام ١٩٢٦ .

كان الروائيون الذين خلقوا لحظة الذروة الأولى فيما بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٣٠



لا يتبدلون ستة من الطراز الأولى ، « هنترين في أنحاء أمريكا اللاتينية . وليس غريبا أن تظهر دفعات جديدة بارزة من الروائيين والنقاد في أمريكا اللاتينية ، يهدفون إلى الجهد في اللغة والابتكار في العالم الروائي .

نذكر على سبيل المثال بعض الروائيين المعاصرين :

البارجواي : أوجستوروا باسطلوس بروايت ابن الانسان عام ١٩٦٠ .

البرازيل : « جواو جيمارايش روزا » بروايت « السرتون الكبير دوبي .

الأرجنتيني : « خوان كارلوس أوتشي بروايتيه » حوض السفن و« نجيميس الجثث » .

الكولومبي : جابريل جارسيا ماركيز بروايت « مائة عام من العزلة » .

وفي هذه الروايات جميعا نجد حرية اللغة والابتكار ، وتم فيها تجاوز النزعة الإقليمية التي تراجعت إلى الوراء ، لكن من بين أعمالها بلغ عمل واحد شهرة ليست أخيرة فقط - بل شعبية أيضا في لغات عديدة ، هذا العمل هو مائة عام

من العزلة « لجابريل جارسيا ماركيز » - إنه كتاب حب ورنيا فيه كل شيء ، التاريخ والأسطورة والاحتجاج والاعتراف .

انه موهبة ، بقدر ما هو عمل العقل والروح ، هو أيضا سر القصص القديم الذي بأسرنا مرة أخرى ، هذا فضلا عن حصول الرواية على جائزة نوبل :

قصيدة للشاعر المارتينيكي ، « إيه سيزير » :

مرحى لمن لم يخترعوا شيئا لمن لم يكيحوا شيئا أبداً

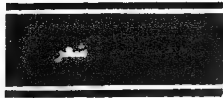
لكنهم ينحرفون متشدين إلى جوهر كل الأشياء

جاهلين بالسطح

تتملكهم حركة كل الأشياء لا تشغلهم السيطرة

لكنهم يلعبون لعبة العالم شرر للهيب المقدس للعالم

لحما للحلم العالم يتنصرون بنض العالم نفسه .



النهر يجري في اتجاهنا

عبد المنعم رمضان

آفة

أنت تعرف أن اعتياداتك اللغوية
قد لا تعينك

فلتحرس الآن

ضخ خلف قلبك

مذبحة للمصافير

وابطش بكل الأحبة

إن رغبوا في غنائك

ارسم على وري

آفة

ربما الآفة الصحراء

إذن فارسم الصحراء

اقتنصها من الكون

واحش بها فمك

الأبجدية مثل اللعاب

تمضمض

ولا تدع الأولين

إذا مامشت أرجل الوقت

فوقهمو

كيف تكتب عن أنبياء
إذا شئت

فأهمل إطارك تحت ذراعيك

واذهب وحيداً إلى حافة

ربما لا يخف حنينك للأمس

وخذ قدحاً واحداً من نيل

وخذ قدحاً ثانياً

بعده

هل تفكر فيما إذا كان ثوبك

متسخاً؟

لا تفكر

وأنزل خيالك من راحتك

إلى العشب

نم فوقه

واتسع مثل حبل

ومثل دم يتهشم قم

وإذا شئت

فارسم على وري



حاول إذن أن تكون سواك
خارجة من إطارك
أن تتجشمتها
فتحيطك أنت
وتسقط من أصبعيك
على الظل

تلتذ مثل الفريسة
حين تدوس عليها
وتركلها في اتجاه الضيوف
يرونك تضحك

لا يصعدون على سلم
يأسون
ويلقونها فوق هلماتهم
كحي تفر

ولكنها تتساقط في سلة
ربما كان ظلك يسترها
فامتثل للوديمة

ثم تمخط
عليك إذا ما ترحمت
أن تختل برسومك
سوف ترى شبحاً قادماً

إته

◆ إته

يفركون اشتهاهم
بين كفيك
أنت الذي سوف تمشي وحيداً
ولا تجعل النخل يشبه ما كنت تعرفه
ألقه بذرة
ثم دعه ليكبر في خجل
واختلس كائناتك
خذ جملين
وبعضاً من الماعز
املا فضاءك بالرمل
والرعب
واترك على الأرض كلباً
يبصص
هيء لكل الهواء الذي يتحرك
أن يتساقط
مثل الحمى

وابتلع كلها
ليس الصدى سيّداً مفرداً
إنه سادة آخرون
ولا تجعل البئر هشاً
فيرتكب المشهد الخلو
تجهز

لأن يتبدد ظنك
حول الرجال الوحيدين
يكفى إذن أن تدل على رجل
بعضه إذا شئت
قد لا تدل

إذن فد بخفيه
واملاهما بالفراش
هل ستقدر أن الساء
ترقه عن نفسها
لن ترفرف فيها الطيور
ولكنها تتعذب من بعدها التماسي
عن الأرض



ساز و رسانا



ولينطلق إلى عالم أرحب لا تحبده وظيفة أو ابتداء إلى أية سلطة . فكتب روايتين ١ يقبلها أي ناشر ، وبدأ في كتابة رواية ثالثة ، ووجدنا جرين في الجزء الثاني من مذكراته « طرق الهروب » ١٩٨٠ عن هذه الفترة من حياته فيقول « كنت في أجازة مرضية من جريدة التايمز ، بعد عملية جراحية ، وبدأت كتابة الرواية الثالثة ، ورغم أنه يفصلني عنها الآن خمسون عاماً فاني مازلت أذكر السطر الأول الذي افتتحت به الرواية ، مع أني نسيت بدايات كل ما كتبه بعد ذلك ، ربما كان السبب أن أتذكر المشهد بوضوح ، وربما لأنها كانت رمية النرد الأخيرة ل لعبة خسرتها مرتين من قبل . فقد رفض الناشران روايتي لي ، وعزمت إذا فشلت في انجاح ناشر لهذه الرواية الثالثة ، أن أتوقف عن كتابة الرواية واستقر في عمل الوظيفة الرتيب . وتددت عدة أيام في كتابة الجملة الافتتاحية في تلك الرواية ، وربما كان الأمر سيكون أسهل لولم أخض تجربتين فاشلتين بعد أشهر عدة من الكد والعمل » .

احمد عمر شاهين

ونجحت رواية « الرجل الذي بداخل » ونشرت سنة ١٩٢٩ وصدرها بالقباس من سوماس براون يقول « هناك رجل آخر بداخل ، رجل غاضب مني » هذا الرجل الآخر بداخله هو الذي قام بمعظم السرد في الرواية ، وأتاح له نجاح هذه الرواية فرصة التفريح للتأليف الأدبي .

لكن الحظ لم يحالف الروائيتين التاليتين ، فكرة العمل الرئيسية ١٩٣٠ وأشاعة عند هبوط الليل ١٩٣١ ، وبسبب عنهما في مذكراته « لم أعد طابعتهما وأوقفت حتى الإشارة إليهما ، فقد كانت رديتين ودون مستوى النقد ، السرد فيها مسطح والأسلوب متكلف طنان ، وأعجب الآن كيف قبل ناشر طابعتهما ، بل أذكر أني نلتيت برقية شكر من الناشر حين قرأ الأصل ، بالتأكيد كان رجلاً ساذجاً ورومانسياً كالمؤلف آنذاك ، حين قرأتهما أخيراً وجدت أني كنت مهتماً جداً بالأسلوب وكان هذا الأسلوب رديئاً ، وكنت استخدم الصفات بكثرة ، وأشرح الحركة بأكثر مما يتطلب الموقف ، كأي لائق في ذكاء وفهم القارئ ، وكان الحوار معها ، مع أنه جزء مهم في الرواية والمفروض أن يقوم بدور

أضافة إلى أكثر من خمسة عشر فيلماً ناجحاً عرضتها الشاشة مأخوذة عن رواياته وقصصه ، يمكن أن تعطينا فكرة عامة عن عالم هذا الروائي والموضوعات المثيرة لديه .

وجراهام جرين كاتب مقروء ، واسع الشهرة ، وربما هو أكثر الكتاب الانجليز المعاصرين انتشاراً وترجمة وإقبالاً من القراء على أعماله .

ولد جراهام جرين سنة ١٩٠٤ ، ودرس في مدرسة كان والده ناظرًا لها طوال دراسته فيها ، ثم تخرج في جامعة أكسفورد متخصصة في التاريخ .

أثناء دراسته في الجامعة أصدر ديواناً من الشعر سنة ١٩٢٥ بعنوان « أبريل الثراء » ، ويصف إصداره لهذا الديوان بأنه عمل طائش ولم يطبع الديوان ثانية ولا يجب أن يذكره أو يشير إليه .

■ بعد تخرجه عمل محرراً مساعداً في جريدة التايمز ، وكانت تداعبه فكرة أن يصبح كاتباً روائياً ليتخلص من الوظيفة التي تغليه ،

رحيل كاتب كبير

جراهام جرين وعالمه الروائي

ليس الروائي الانجليزي الشهير جراهام جرين ، والذي توفي في أوائل ابريل الماضي ، بغريب على القارئ العربي . فقد ترجمت إلى العربية بعض من أهم رواياته الجادة وغير الجادة ، وهو أول من استخدم هذا التقسيم لأعماله بين جاد ومسل . فمن رواياته الجادة قرأنا روايته الشهيرة القوة والمجد (١٩٤٠) ، مترجمة في سلسلة الالف كتاب بقلم حسين القبان سنة ١٩٥٦ ، كما قرأنا روايته قضية خاسرة (١٩٦١) . مترجمة بقلم صوفي عبد الله عن دار المعارف سنة ١٩٧٠ بعنوان الضياع ، ورواية الأميركي الهادي (١٩٥٥) مترجمة في سلسلة روايات عالمية ، والفصل الفخري (١٩٧٣) والتي صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية في ترجمة عطا عبد الوهاب سنة ١٩٨٦ ، وفي رواياته المسلية كما يسميها ، قرأنا ترجمة للرجل الثالث ، والعمل السري ، والفارس نبال كل شيء ، كما قرأنا إحدى مسرحياته الأربع التي كتبها بين ١٩٥٣ - ١٩٦٤ ، وهي مسرحية غرفة المعيشة مترجمة في سلسلة المسرح العالمي التي كانت تصدر في الكويت .

ورغم أنه كتب أكثر من ثلاثين رواية وعدة مجموعات من القصص القصيرة (٥٠) يمكننا القول أن ما ترجم له إلى العربية ،

دافع للحركة في أحداث الرواية . وقد استفدت كثيرا من نقد فرانك سويترون القاسي والذي بين ل النواقص في الروايتين وصحح مفاهيمي عن الأدب الجيد .

وتسبب فشل هاتين الروايتين في وقوعه في مأزق مالي ، خاصة وأنه قد تزوج وعمل وشك أن يصبح أبا ، حاول أن يعود إلى جريدة التايمز فرفضت عودته ، بناء على القانون الذي استنتج بعدم عودة أي كاتب إلى التايمز إذا تركها لكن نجاح روايته الرابعة « قطار الطبول » سنة ١٩٣٢ أنقذه ، وبدأت رحلته الروائية من نجاح إلى نجاح منذ ذلك الحين ، حتى غدا أشهر كاتب إنجليزي معاصر ، ونال تفرقا عظيما من النقاد حتى أن شهرته الكبيرة هذه كما يرى الكثيرون ، هي التي حالت بينه وبين نيل جائزة نوبل في الأدب .

في سنة ١٩٣٥ قام برحلة عبر ليبيا وصفها في كتابه « رحلة بلا خرائط » سنة ٣٦ ، ثم أصبح ناقدا سينمائيا لمجلة السبكتاتور في العام نفسه ، وقد نشر مقالاته عن السينما في كتابه « سيد المذلات » وفي سنة ١٩٣٨ أرسلته الكنيسة إلى المكسيك لكتابة تقرير عن الاضطهاد الديني هناك ، ونتيجة لرحلته تلك خرج بكتابين ، طرق لا قانونية ١٩٣٩ ، وروايته الشهيرة القوة والمجد سنة ١٩٤٠ وبعد عودته من رحلته أصبح المحرر الأدبي للسبكتاتور ونشر

عشرات الدراسات حول الرواية والروايتين جمع أهمها في كتابه مقالات سنة ١٩٦٩ . في سنة ١٩٤١ وأثناء الحرب العالمية الثانية سافر إلى سيراليون ومكث فيها حتى سنة ١٩٤٣ تابعاً لوزارة الخارجية البريطانية ، وعمل مع قسم الاستخبارات البريطانية ، لم ينضم بذلك إلى مجموعة من الكتاب البريطانيين الذين عملوا لفترة ما من حياتهم مع المخابرات مثل سومرست موم وجون لوكارى وإيان فيلمنج وما كترى وغيرهم . وقد أصدر الناقد الإنجليزي انتون ماسترز كتابا سنة ١٩٨٨ بعنوان « الكتاب العمائم - الروايتون كجواسيس » ضمنه قصة اثني عشر روائيا عملوا لفترة كجواسيس هواة مع إدارة الاستخبارات البريطانية ، ويرى أنهم كانوا يقومون بذلك كنوع من الخدمة الوطنية والشخصية فمغامراتهم تلك استفادوا منها كثيرا في أعمالهم الروائية ، وهم كراوليين يعملون كأبرع الجواسيس رغم أنهم جميعهم يعملون كهواة ، وقد شرح جراهام جرين في الجزء الأول من مذكراته « نوع من الحياة » سنة ١٩٧١ الصلة بين مهنة الجاسوس ومهنة الروائي ، وهو نفسه قد استفاد من تلك الفترة في عدد من رواياته بعد ذلك .

في بداية أعماله الروائية استفاد جرين وتأثر بأسلوب جوزيف كوزاد وروبرت لويس ستيفنسون الذي يمت له صلة قرابة ، وأما عن شخصيات رواياته ، فإن

والتر آلن الناقد الإنجليزي الشهير يقول « لوبشتا عن أعمال نتخذها كرمز معبر عن شخصية الإنسان المضطهد لأسباب عرقية أو دينية أو عقائدية في عالمنا المعاصر ، فلن نجد في هذا المضمار أكثر من أعمال جراهام جرين صدفها وحسا مرفقا بالموضوع وتعبيرا متمكنا في صناعته الروائية » .

هذا العالم الروائي الذي أقامه جرين عبر رواياته التي فسحها متعمدا إلى روايات جادة وروايات مسلية ، عاونا الفصل بين النوعين والأيحاء بأنه يكتب بطريقتين مختلفتين ، هوفي الحقيقة عالم رواياتي واحد ، فالنظرة الفاحصة إلى كل من النوعين يجد المرء أن الاختلاف بينهما ضئيل ، فالروايات التي يسميها جادة (مثل لب القضية ، القوة والمجد ، فالروايات التي يسميها جادة (مثل لب القضية ، القوة والمجد ، والأمريكي الهادئ ، نهاية المسافة ، الفصل الفخري ، العامل الإنسان) تبدو بجانب روايات الآثارة التي يسميها تسالي (مثل العميل السري وقطار اسطعمبول وبندقية للبع ورجلنا في هافانا) وكأنها مبنية على الصور نفسه من الإنسان وعالمه الذي يميز أعمال جرين كلها ، وتبرع عن وعيه الحزين بوحدة الإنسان وعزله الكاملة في هذا العالم .

يقول الناقد جستن ونيل في مجال تعريفه بأعمال جرين « يمكننا أن نخشع جملة من بروايتنج تتصلح كعبارة تنصهر الأعمال الروائية الكاملة لجرين وهي : أنه يركز اهتمامه بوضع شخصياته على الحالة الخطرة للأشياء . ومن هنا يأتي اهتمامه بالجواسيس والقتلة والخطاة » .

لكن الأمر أكثر من مجرد اهتمام من جانب مؤلف ، أنه مزاجه القلق والصبر دوما ، هو الذي يدفعه إلى الالتزام والوقوف بجانب أبطاله المضطهدين .

فمنذ صباه ، وخلال حياته الطويلة ، كان يعاني الاحساس نفسه من الاغتراب الذي يتخلل كل كتاباته ، إحساس بالعزلة والملل ، وتشوق إلى الاختفاء عن أعين أولئك الذين يسئون فهمه .

حين كان صبيا ، هرب ذات يوم من البيت ، من جو الحب والسلف ، من والدين متعلمين مثقفين ، وكان هروبا من





المدرسة أيضا والتي كان والده مديرا لها ، لقد وجد النظام مضجرا وقتلا ، ورأى في زملائه في الفصل اجلافا وسوقه وأرواحهم ميتة ، مما أقلق والديه وأسرعوا باستشارة طبيب نفسى ، ولقد دفعه الضجر والملل يوما في شبابه ، إلى لعبة الروليت الروسى ، وكان يمكن أن يموت في تلك اللعبة الخطرة .

أن الخوف من الملل هو الذى قاده في رحلات كثيرة طوال حياته المثيرة ، فالملل هو الذى قاده الى تاباسكو أثناء الاضطهاد الدينى ، إلى لوهر يسيرى في الكونغو ، إلى كيكيرو أثناء حصيان الملو الملو ، إلى الملايو أثناء حالة الطوارئ هناك ، الى فيتنام أثناء الحرب الفرنسية الفيتنامية .

يقول والتر ألن في كتابه « الماثور والحلم » ، أن جرين لصيق الصلة وعمل واثم تام مع مزاج العصر ، وحين تلقى نظرة على رواياته نلاحظ فوراً أنها لا يمكن أن تكتب في زمن آخر ، ففي الثلاثينات والاربعينات عبر عن الاضرابات والاعتاتلات السياسية في روايته « ميدان المعركة » ، وعن قوة التفوذ المائل للإسؤول في روايته « التجلثا صنعتى » ، وعن آلية صناعة التسليح في « بنديشة البيع » وعن الحرب الأهلية الأسبانية في « المعمل السرى » ، وعن الصمود في مواجهة الماركسية والدين في « القوة والمجد » ، وفي الخمسينات والستينات كان مسرح رواية الأمريكى الهادى هو فيتنام أثناء الحرب الفرنسية الفيتنامية ، ورواية رجلنا في هافانا أثناء ثورة كاسترو واستيلائه على السلطة في كوبا ، ورواية الضياق في الكونغو قبل انسحاب البلجيك منها مباشرة ، ورواية الفصل الفخرى عن الحرب الأهلية وعمليات الاختطاف في أمريكا الجنوبية ، ومع ذلك لم يكن جرين روائيا يقوم ، بشكل ما ، بعمل مراسل صحفى خاص ، انه دمه الذى يقوده الى كل تلك المواقع ، والعنف الخارجى هو الذى يعكس العنف داخل الشخصيات ، مما يلبسها موقفا انسانيا عاما رغم كونها عملية تماما .

منذ البداية ، التزم جرين بمآزق الإنسان المنهار ، بالازدواجية في العقل البشرى ، في الجاذبية المغرية للشرا والخير معا ، يشدد دوما التعبير عن فظافة الحياة الاجتماعية المطلقة (٥٢) دون اعتبار أو إحسان بالاله ، العالم الذى

يعبر عنه هو عالم انسان المدينة الذى بلا جذور ولا ايمان صادق ، يصفه بحموية وبطريقة مدهشة ، ودائما هناك عنصر الحب مجدولا مع الكراهية ، يتامله مليا ويعبر عنه بشفقة ورعب .

يقول الناقد جسنين ويتل « ان شعورا باليأس مع الضجر يبدو بوضوح ملازما لابطاله ، احيانا يكون خفيفا ، و احيانا يكون أكثر سوءا خاصة حين يصفى كاثوليكية على بعضهم ، فالكثيسة وشعارها تقع في خلفية الكثير من أعماله ، وغالبا ما يستجند الوعي الدينى ليزيد من تأكيد الدلائل » .

ويقول جرين نفسه « انا لست كاتب لروايات كاثوليكية ، ولكنى كاتب وضع في أربع أو خمس زوايات شخصيات بأفكار كاثوليكية » .

ان معركة جرين ضد الكآبة والضجر والرعب من العالم ، بدأت منذ أوائل العشرينات ، وقد دفعته آنذاك الى الانضمام للحزب الشيوعى البريطانى ، وظل عدة سنوات يتارجع على عتبة أقصى اليسار دون أن يلج الباب ، ثم قاده بقره المتناقض إلى شاطئ مختلف تماما ، ففي سنة ١٩٢٦ انضم إلى الكثيسة الكاثوليكية ، ورغم ذلك لم عهدأ روحه القلقة .

ورما موقفه هذا ، هو الذى جعل النقاد الروس يسيثون فهمه رغم إعجابهم برواياته ، تقول الناقدة الروسية فالتيتنا

أيفاشيفا في كتاب « الادب الانجليزى في القرن العشرين - وجهة نظر سوفيتية » سنة ١٩٨٢ « ان جرين يكره الرجعية بكل مظاهرها ، من الظلم الاجتماعى الى الطغيان من الاستعمار والغاشية الى العنصرية العرقية والدينية والعفالتية ، وفي كل أعماله منذ روايته التى كتبها عن الحرب الأهلية الأسبانية وحتى الفصل الفخرى تحمل شاهدا على التزامه غير القابل للنقاش إلى جانب المضطهدين .. أنه انسان غلص ، لكن انسانيته مجردة كذلك التى عبر عنها عدد كبير من كتاب الغرب ، انسانية لا تعبر عن نفسها بشكل سياسى مباشر أو تعامل فعال مع وقائع هذا العالم مما تسبب للكثيرين في اخطاء مؤسفة » وتضيف الناقدة الروسية « ان كآبة جرين واحساسه بالوحدة والشك الدائم ليس لهم اساس سياسى أو اجتماعى ، وحتى تشاؤمه لا ينبع من صراع عائلى أو شخصى .. إذن ما الذى يقف وراء مأساة جرين الكاتب والانسان ؟ ربما يرجع ذلك إلى الجنون ، فجداه ماتا بالجنون ، وربما يرجع عدم توازنه النفسى الى بعض التأثير الوراثى » .

ربما تثير الناقدة وجهة نظرها هذه بعد التغيرات الاخيرة في الاتحاد السوفيتى .

أن جرين كان يكره دائما الولاء لآى سلطة مهما كانت ، وهو يعترف بأن عدم الولاء الاجتماعى الذى يدافع عنه هو شىء على الروائى أن يطبقه على معتقداته الشخصية كى يحافظ على استقلاله وحرية

النضائية ، مؤكداً أن عضويته للكنيسة الكاثوليكية كانت ستؤدي به إلى مشاكل حرجية ككتاب لو لم يتخذ نفسه بعلم الولاء لها ، علم الولاء هذا يعطى الروائي بعداً اضافياً للعقل . وقد قال : إن هناك واجبين لابد أن يدين لهما الروائي تماماً أن يقول الحقيقة التي يراها ولا يقبل أى امتيازات من السلطة يشعر أنها ستفليه .

في رواية « القوة والمجد » والتي كتبها عن الاضطهاد الديني في المكسيك ، وهي أول رواية تترجم له إلى العربية ، يقول ابراهيم جمعة في مقدمته لهذه الترجمة « تدور الرواية في أحد مقاطعات المكسيك حيث أصدر الحاكم أمراً يحرم كل المواطنين بممارسة الشعائر الدينية ، وأرغام رجال الدين على الحياة كما يعيش الأفراد والعاديون ، وكان يمثل القوة المادية لتنفيذ هذا القانون ضابط بوليس مختار بنفسه ، ويمثل القوة الروحية راهب يدعى فويتز أى أن يخضع لهذا القانون وأبى أن يفر كما فر غيره من رجال الدين وإنما قرر البقاء في الولاية متخفياً ليعمل نبراً للقائمة في نفوس الأهالي وليبقى شعلة الأيمان مضاءة في قلوبهم ، وتدور أحداث الرواية حول الصراع الراهب بين القوة التي يمثلها الضابط والعلامة التي يمثلها الراهب المكافح » .

وجرين في هذه الرواية لم يأخذ جانب أحد البطلين ، بل وقف إلى جانبيه معاً ، جانب القس سريع التصرف المحارب من السلطة الدينية ، وجانب ضابط الشرطة المتبعد عن الدين ، وكلاهما يتوليان على نظام وكلاهما متطرفان ، إن جرين هنا أقرب ما يكون إلى عاطفة غاضبية أكثر منه إلى طائفة متعصبة .

في رواياته ، كما يرى بول ويشن في كتابه الرواية الحديثة (١٩٦٩) ، « يتصارع دوماً نوعان من الحب ، وهي لينة قديمة يلجأ فيها الماشق إلى مجازات الصوفي ، والوصفي إلى مجازات العائق ، حتى أن أعمالهما كلها يمكن أن توصف بأنها عمل واحد مجازي طويل تناقش فيه الروح مقابل المادة لا ليندى القارىء إلى أحدهما ولكن ليعلم عن مقدرة وقوة هذا الحب فقط » .

« ففى رواية السقيفة أو « الحشة » سنة ١٩٥٧ نجد أن القديس مثله مثل الانسان

العادى وأن عقله ووصاته ليست أعظم من وصاته غيره فالإنسان هو الذى يصنع نفسه لا وظفته ولا ولاؤه ، وفى روايته « نهاية العلاقة » ١٩٥١ ، لا يفيد القيس شيئاً تصاعد حساسيته الدينية في تعامله مع شؤون الحياة العادية ، وفى رواية « لب القضية » ١٩٤٨ « يقول القس إلى السيدة سكوى « لا تصورى أنك وأنا نعرف شيئاً من رحمة الرب ، فالامر يتطلب لا عقلانية انسانية لتبرير وتفسير اللا عقلانية القدسية . والامر يتطلب من العقل الشاك أن يدرك أن هناك الكثيرين يأثمهم وحى لا يدركونه وليسا بقديسين .

أن رواية « الضياع » ١٩٦١ ، والتي ترجمتها صوفى عبد الله وصدرت سنة ١٩٧٠ بالعربية ، تدور أحداثها في مستشفى للجذام في الكونغو يشرف عليه الرهبان ، يطل الرواية مهندس برع في إيقاع النساء في حياته إلى أن ستمت نفسه مفلذات الجسد ، فأصيب بما يشبه الجذام النفسى ، فلم يجد وهنا يوازن المؤلف ويقابل بين هذا المعلوم النفسى والمجنونين بالجسد . أن هذه الرواية تعيد طرح الجدل في رواية لب القضية وهو أن بإمكانك أن تحب الكائنات البشرية مثلاً أحبها الله وهو يعرف أسوأ ما فيها .

أن المسافة الزمنية التي تفصل بين « القوة والمجد » ١٩٤٠ وبين روايته القصص الفخرى ١٩٧٣ ، أكثر من ثلاثين سنة ، والبطل في الروايتين قسيسان ارتد عن الكنيسة ، ولكن منهجيهما وهما يحاولان الهرب من متطلبات عقيدتها فتمه جريت بتعاطف ضد تلك التقوى البائسة التي يتمتع بها الاخفاء وأعضاء الكنيسة الذين يبررون للسلطة كل شيء ، فأبطله الملعونين أقرب إلى الخلاص خاصة بسبب شكهم وتحقيرهم لذاتهم وعدم ايمانهم من القساوسة الذين يتناولون طعامهم على موائد الجتراتلات .

في رواية القصص الفخرى - وقد أعاد كتابتها سبع مرات - يسخر من كل شيء ويشك في كل شيء ، لكنها سخرية النقد الطموح وشك يحاول أن يدعم اليقين للوصول إلى الحقيقة عن طريق العقل .



أن جراهام جرين أحد أنجح وأشهر الروائيين المعاصرين ، يكتب روايات نادراً ما تتجاوز الواحدة منها ثلاثمائة صفحة ، وهو أكثر الكتاب للمعاصرين اهتماماً بالموضوعات الضخمة ، كعلاقة الإنسان بنفسه وربه ، وهو يشرح وجهه نظره بوضوح وبشكل محدد وبشخصيات قليلة وبناء بسيط ولغة مباشرة .

لم يقع في مستنقع الرواية التجريبية التي رفع لأمها جيمس جويس ، وهو يرى أن هذه النوعية من الروايات لم تمتد قابلة للحياة ، وكان الاقبال الشديد على قراءة كتبه هو الرد على من ينتقد طريقته التقليدية في الكتابة .

وهو يعترف بأن الذوق العام طائفة سيئة ، ولكنه يرى أن على الكاتب أن يكون على وعى بطبيعة الجمهور فذلك مهم بالنسبة له بل وأساسى أيضاً ، وحين وجهه بأنه إذا كان هناك وعى واتصال فلا بد أن يكون هناك تنازل ، وكذا كبر الجمهور كبر التنازل ، وهو ما يشكل قيدا على الكاتب ، لكن القيد الوحيد الذى يراه جرين هو ما قاله تشيخوف يوما ، ويجب أن يستشهد به دائماً وهو « أن أفضل الكتاب هو الواقعيون الذين يصورون الحياة كما هي ، ولكن لأن كل سطر من عملهم مشرب بوعيمهم بالحدف ، فهم يعبرون بالإضافة إلى الحياة كما هي ، عن الحياة كما يجب أن تكون . وهذا ما يسجنك ويقيك » .

وجراهام جرين يحكم بقوة هذا الوعى المزودج . لكنه عاش ومات وهو مخلص لنفسه ولقته ولتحرره وعدم ولائه إلا بما يؤمن به دون الخضوع إلى سلطة تؤثر على إبداعه قال في مذكراته طرق الحروب ١٩٨٠ .

« الكتابة نوع من العلاج النفسى ، وأحياناً استئصال كيف يمكن لكل أولئك الذين لا يبدعون أدبا أو قسا أو رسما أو موسيقى الحروب من الجنون ، والحواف المرعب المتأصل في الموقف الانساني الذى نعيشه ، وقد قال الشاعر الانجليزى أودن : الانسان يحتاج إلى الحروب كما يحتاج إلى الطعام والنوم العميق ، وأنا أحارب إلى الرواية .



ادوار الخرافات

أحرقت نفسى فى بحر الإشارات ،
ونفى ما قال سيدى إبراهيم
الحقواص

كالعادة ملء بالجنس كأنما دون قناع ولكنه دائما على حالة ماهو
مقبول ودرعى بل رصين .

لكن كأنما أحس أن الرؤيا غير الحيان ، فهي هي
بلاشك ، ولكنها أخرى . وجهها أنحف قليلا وأميل إلى
الطول ، حينها ليستا صفراوين خضراوين ، بل سوداوان
فيها عمق يومض بما تضرع في دميئتها التي كأنها مفتوحة ،
ولكن لها رموشها المألوفة ، المقوسة الكثيفة ، الساطع ظلها
على خديها الأسيلين المسحورين في انسياب رخيم . وعلى
الخدنين - ما أغرب ! - أحر خفيف يؤكد السمرة الحمرة
الصبياء . وكانت في فستان أحر يلف دوران جسمها البض
المتلوّ ، يمدحه بوضوح ويومئ بغموض إلى لدونة كنوزه
الداخلية ، ولم تكن قد خلعت قبعتها الحمراء الصغيرة الأنيقة
التي تستقر ، برشاقة ومعاينة مستترة ، على شعرها الأسود
المسيج بفزارة وخفى على كفيها الشاخصين . ناعمة وخضة
ومعتشدة بإحكام .

رأيت أننى فى موضع شبه قطار أحرف من غير وضوح أنه
يقطع المسافة بين القاهرة ومكان ما على البحر ، اسكندرية ،
بورسعيد ، أو بحيرة المنزلة ؟

والقطار يهدر بصوت الدقّ الرتيب على الفلنكات ، مقفل
التواذ ليس فيه تكييف ولكن فيه رطوبة ملحية ورائحة اليود
في هواء البحر .

وكان في القطار فسحة أزيلت عنها المقاعد ، وكان الناس
في حفلة ديبلوماسية أو استقبال في فندق ، في أيديهم كؤوس
الشراب متنوعة الألوان متباينة الصوغ ، يتحدثون بكياسة
وظرف وعمل واضح لأرضاء محذّبيهم وتأكيد ذاهم في الوقت
نفسه ، يتقلّون من حلقة لأخرى بلفظ الضحك المهذب
المحسوب واللغات الشتى التي لا تخلو من شذرات بالعربى .

وكانت هي بينهم ، تسيطر - دأبها - على حلقتها الصغيرة
(٥٤) بلباقتها، وحضورها الطافق وأتوتتها التي لاخفاء فيها ، صوتها

قطار وتذكرة رصيف واحدة . لم أسأل إلى أين التذكريتان ،
ولن التذكرة الأخرى ، كأن الأمر متفق عليه مسبقا بيننا ،
وأن كنت قد قلت في نفسي : من يدري ؟ لعلى مع ذلك لن
أسافر ، مادامت هي ليست معي .

حضورها الآن ، قوى جدا ونافذ الخطوط صيق الحفر ،
كما لم يحدث من قبل قط . كان شحنة في باطن قد أفرجت
عنها ، وسمحت بكل ظهورها ، بكل تجليها .

البحر فجأة ، هل وصلنا ؟ من وراء كورتيش غريب
حق ، فقير ، مهتم السور قليلا ، أحجاره من الطوب
والحجر الأبيض الصغير غير منتظم الخواث وبعضه ساقط على
الرصيف . أنا ذاهب إلى أبو قير ، رشيد ، أم الدخيلة ؟
البيوت الواطئة تطل على الكورتيش الضيق الخالي ، مبلولة
من مطر الأسس ، متساندة على بعضها بعضا ، لون طلائها
الأصفر الباهت رطب ومبغ ، ورثت بين البيوت جنان
الفلاحين ، صغيرة وعالية مزروعة على ربوات من رمل
صلب ، مهندسة ومنمقة ، ثم عالية ، وعالية جدا على هضبة
مسطحة ساقية ، والموج ساج كصفحة مبسوطة زرقاء صافية
الزرق ، نحن قبيل اندلاع الفجر والسماء عتجة بالأتق في
احمرار بطيء الاشتعال ، سوف أصل الآن إلى ذلك الخليج
الحلبي المعتاد الذي طالما أطرقه في متعلات الرؤيا ، صخوره
الحشة حمرة بفيجوات رميلة صغيرة ناعمة ، مياهه القليلة
مضطربة برغوة صرخان ما تنفثه ، وتعود تشبه ، بشكل ما ،
صخور بير مسعود ، ولكنها مختلفة ، الخليج وحشي قليلا .

وكانت تسير أمامي ، مع أمها ، تتغير مواقع خطواتها
بحذائها الجلدي الغالي وأطراف الكعب ، ساقاها تبدوان
برسوخها وسمرعها ، عندما يفرج شق العمامة السوداء التي
تسدل عليها . وحفيدتها تمسك بيدي ، وتضحك ، على
الصخور غير المستوية ، وبيننا وذ صاف وثقة كاملة ، كما
يحدث فقط بين الأطفال وجلودهم .

ولمؤد نفسي بقوة الغضب واحتدام الغيرة إذ هي تسند
رأسها إلى كتف سامح وتحدثه كما يتحدث العشاق - لا يمكن
أن يكون في ذلك شبهة خطأ . برج الطلاحة القديمة مثانة
جامع لديهم متارة ضريح قديم ، سامق فوقنا ، أفرد مروحة
المواوية متوقفة ولكن عريضة مهتجة . ودهشت في نفسي
للقبلة هذا القوران في نفسي ، مرت أكثر من عشرين سنة ،
عشرين سنة بالحق . ثم ان الرجل مات ، من زمان ، ألم
يمت ؟ وحيدا في غرفة فندق مغلفة ؟ مجهول ومنسى ، كأنه
ضحية لمتة ؟ فلم هذا العنف الداخلي لنقمة ظنتها باءة ؟
أبعت جسمي لنزوات حوشية ، ومغازف العشق . (٥٥)



وكنت أكل من البوفيه مباشرة ، وحدي . وهي ، مع
أمها ، تنظر إلى من بعيد ، كأنها لا تعرفني .
الآن فقط أتذكر أنني لم أراها قط ، لم أنني لمحتنا عطفاً ،
ذات مرة ؟ لا أتذكر .

جاء رجل قال لي ، عندما سألته ، إنه من لاوس ، واسمه
نوبال ، وتكلم معي بالعربي الواضح وبلكنة آسيوية فيها عتة
خفيفة ، وأعطاني ، هكذا في وسط الناس ، كيسا شفافا من
البلاستيك ، فيه ورك فرجة ، عطر ويايس ولكن عليه
(٦) أتردهن الغلى البنى الداكن ، وسلمنى تذكريتين أو تذكري

بَتَكِي فَيَكِ اسْتِهْلَاكٌ مِنْ غَيْرِ عِلَّةٍ ، وَاسْتِيفَاءٌ مِنْ غَيْرِ حَقٍّ ، وَاسْتِغْنَاءٌ مِنْ غَيْرِ بَارِقَةٍ أَمَلٍ .

لَكِنِّي لَمْ أَغْمِضْ عَيْنِي لِحَلْظَةٍ وَاحِدَةٍ عَنْ هَذَا الْجِهَالِ الَّذِي لَا يَطَاقُ فَيْكَ ، وَمِنْ ثَمَّ ، فِي الْعِلْمِ .

جَمَالِ التَّجَلِّيِ .

صَلَمَةُ نُورٍ نَظَرَهَا ، وَقُوَّةُ أَسْرِ الْبَشَرِ الصَّغِيرَةِ ، بِمَآثِهَا الْخَرِيفِ الدَّسَمِ ، فِي وَهْلَةِ لَيْتُونِسَ .

نُورٌ مُصْبِحُ الشَّارِعِ الْكَهْرِبَائِيِّ فِي نُورِ غَسَقِ الْغُرُوبِ الْمَتْرَجِ بِالْمَسَاءِ ، تَشْتَمِلُ الْأَنْوَارُ الْمُبْهَمَةَ بِنُعْمَةٍ فِي وَسْطِ أَفْصَانِ الشَّجَرَةِ الَّتِي يَبِيزُ وَرَقُهَا الْأَلْيَثُ ، خَضِرَتُهُ نَعْفٌ شَغَافَةٌ ، يَعْطِيهَا الضُّوءُ الْمَتْرَجُ سَطُوعًا دَاخِلِيًّا ، وَحَيَاةً أُخْرَى .

جَمَالُ أَعْدَابٍ مَقُوسَةٍ وَطَوِيلَةٍ عَلَى جَيْتِهَا الْوَاسِعَتَيْنِ التَّجَلُّلَيْنِ ، تَرْمِي ظِلَالًا لَا تَكَادُ تَرَى عَلَى نُعْمَةٍ خَدَّهَا الْمُسْتَحِيلَةِ .

أَلَيْسَتْ هَذِهِ أَحْدَاثٌ ، وَأَفْعَالٌ ، مَزْزَلَةٌ ؟

كَيْفَ يَكُونُ جَانِبٌ مِنْهَا فِي أَيْةٍ أَمْرَةٍ ، فِي كُلِّ أَمْرَةٍ ، الرَّمُوشُ ، اسْتِدَارَةُ الْوَجْهِ ، سَحَابَةُ الْوَجْنَةِ ، وَمَشْيَةُ مَوْقِفَةٍ رَاسِخَةٍ وَرَشِيقَةٍ ، دَوْرَانِ الْجِسْمِ فِي اسْتِلَاثِهِ وَخَفَةِ مَوْسِقَاهُ مَعًا .

وَكَيْفَ تَسْتَعِزُّ عَلَى هَذِهِ الْأَمَارَاتِ حُضُورَهَا ، حَتَّى فِي أَيَّامِ زَمَانٍ ، عِنْدَمَا كُنْتُ أَذْهَبُ إِلَى سِينِيَا رُويَالٍ فِي اسْكَنْتَرِيَّةِ ، أَضْعُ قُرْشَيْنِ خَفِيَّ وَبِشْكَالٍ مَعْلَمٍ وَمَتَوَاطِئٍ مَعًا ، أَمَامَ عَامِلَةٍ شَبَابِ التَّذَاكُرِ الْيُونَانِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ تَعْرِفُنِي وَتَعْرِزُ بِشْكَالٍ خَاصٍ ، كُنْتُ حَقِيًّا بِهَا لَا بِالْمَقْدُودِ لَفْظٍ بَلْ بِالْوَدِّ وَالْمَشْرَةِ الطَوِيلَةِ عَمْرُ زَجَاجِ شَبَابِ التَّذَاكُرِ ، وَقَدْ كَبِرْتَ الْآنَ وَانْ ظَلَّتْ حَيَوِيَّتُهَا وَالْمَلِمَةُ عَيْنُهَا مُتَوَلِّدَةً ، تَصْبِغُ شَعْرَهَا بِشَقَرَةٍ ذَهَبِيَّةٍ فَالْحَمْدُ ، فَتُخْتَارُ لِمَوْقِعٍ حَسَنٍ فِي الْبَلْكَوْنِ — وَهِيَ الَّتِي قَالَتْ

لَمِنْ سَبَقُنِي فِي الصَّفِّ أَنَّهُ لَمْ يَمُدَّ هُنَاكَ أَمَّاكُنْ — وَمِنْ بَاسَةِ السِينِيَا الْقَسِيحَةِ مَرْيَمَةُ الْجَوِّ ، وَصُورُ أَسَاطِيرِ الْمُتَحَلَّلَاتِ وَالْمُتَحَلِّينِ مَكْرَمَةً جَدًّا بِبَاسَةِ بَاهُوَاءِ وَمَسْرَحَةِ الشَّعْرِ بِصَفَالٍ لَامِعٍ ، مِنْ كَلَارِكْ جَبِيلٍ إِلَى كَاتَرَيْنِ مِيورُنْ ، مِنْ سِتِيوَارَتِ جَرِيْنِجِرِ إِلَى جَرِيْتَا جَارِبُو مِنْ جُورْجِ وَالتَّ إِلَى جِنْتِرِجِرِ وَجُورْجِ وَمِنْ رُوبِرْتِ تَايلُورِ إِلَى لُورِيْتَا يُونِجِ . فِي حِمَاةِ الْقَاعَةِ ، فِي

اِنْتِمَائَاتِ الْأَعْيَالِ الضُّوئِيَّةِ الْمُتَوَاتِرَةِ الْمُهَيَّزَةِ ، فِي اِزْدِحَامِ الْبَلْكَوْنِ الْمَلْتَقِ عَلَى ضِيَابَاتِ اشْعَاعِ التَّخْيِيلَاتِ وَانْعِكَاسِ الْأَنْوَارِ وَالظَّلَالِ الْمُتَخَالِفَةِ مِنَ الشَّاشَةِ الْكَبِيرَةِ ، أَحْسَنُ فِجَاءَةٍ أُنْهَا أُمَامِي ، عَلَى يَمَدِّ صَقَيْنِ إِلَى الْيَمِينِ ، عَلَى الْمَرَمَرِ . دَوْرَانِ

كُتْفِهَا ، نَزُولِ شَعْرَهَا عَلَى الْجِسْمِ الرَّاسِخِ ، التَّقَاتَةِ الرَّاسِ

الْخَاصَّةِ بِهَا وَحْدَهَا ، اسْتِفْرَاقِ وَجُودِهَا الْخَاصِّ بِهَا وَحْدَهَا . أُمَامِي ، لَا اسْتَطِيعُ أَنْ أَتَيْنَّ مَلَاحِظَهَا وَلَكِنْ سَحْبَةً دَوْرَانِ الْخَدِّ الْأَسِيلِ لَا يُمْكِنُ أَنْ تَتَكَرَّرَ فِي أَمْرَةٍ أُخْرَى . هِيَ ، هِيَ وَقَلْبِي يَضْرِبُ ضَرْبَاتِ الْحُبِّ وَالْاِتِّقَادِ . قَلْبِي يَلْمِجُ طَيْفَهُ قَبْلَ عَيْنِي مَا تَشْلُوهُ ، حَبِيبِي وَعَيْنِي ، لَوْ فِي وَسْطِ مَيَّةٍ ، مَا يَنْفُضُ عَلَى مَا يَنْفُضُ عَلَى ، وَمَاذَا أَقُولُ ؟ مَاذَا أَفْعَلُ ؟ هَلْ أَتْرُكُ مَقْعَدِي

الْآنَ ، وَأَنْزِلُ إِلَيْهَا ، صَفِينٍ إِلَى تَحْتِ ، عَلَى الْمَرَمَرِ ؟ هَلْ تَتَعَرَّفُنِي ؟ وَإِذَا تَعَرَّفْتَ هَلْ تَحْضُرُ أَمْ تَتَكَرَّرُ ؟ مَاذَا أَنْبَأَ بِهَا هُنَا الْآنَ ؟ وَقَدْ قَدَّدْتَ مَتَابَعَةَ الْفِيلِمِ تَمَامًا لَمْ أَهْدِ أَتَانِعُ إِلَّا مَا يَدُورُ فِي شَجَوْنِي وَشَجْنِي ، مَا يَنْقَلِبُ فِي دَمِي وَيَبْشِشُ . سَمِعْتُ أَنَّ

لَهَا ابْنَيْنِ هُمَا — أَوْ ابْنٌ خَالَةٌ — هُنَا فِي اسْكَنْتَرِيَّةِ ، طَيِّبٌ مَشْهُورٌ كَانَ قَدْ قَبِلَ لِي لِي إِذَا تَزَوَّجَتْ بَعْدَ طَلَاقِهَا ، وَتَلْغِيَتْ الْعِلْمَةُ الْمُحْمِيَّةُ دُونَ أَنْ تَدْعَنِي أَنَّهُ ، فَهَلْ أَهْتَاهَا الْآنَ مَثَلًا ، أَوْ أَتَجَاهَلُ الْمَسْأَلَةَ كُلَّهَا ؟ وَلَا أَسْأَلُ ؟ طَيِّبٌ كَيْفَ ؟ بَعْدَ السِينِيَا هَلْ أَهْدَيْتَاهَا إِذْنًا عَلَى تَلْفُونِ ابْنِ عَمِّهَا — أَوْ ابْنِ خَالَاتِهَا — سَوْفَ أَجِدُ الرِّقْمَ بِالتَّكْيِيدِ فِي الدَّلِيلِ ، فِي بَابِ الْأَطْيَاءِ الْبَشَرِيْنَ ، الْخَرَّاسِينَ رَيْبًا ؟ أَمْ لَا أَجِدُهَا ؟ أَسْأَلُ . أَعْرِفُ . أَعْرِفُ . مَحْرَقَتِي فَجَاءَتْ شَهْوَةُ الْمَحْرَقَةِ . وَعِنْدَمَا تَضَاهُ الْقَاعَةُ

فِجَاءَةً ، عَلَى غَيْرِ حِسَابٍ مَعِي ، أَفْقَدُهَا فِي زَحْمَةِ التَّانَزُلَيْنِ عَلَى السَّلَامِ الْجَانِيَّةِ ، لَا أَعُودُ أَتَلَمَسُ أَثَرَهَا ، أَزْاحِمُ بِكُتْفِي ، أُرَاوِغُ الْحَشْدَ الْمُتَخَالِفَ تَقْرِيْبًا الَّذِي يَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الصَّفُوفِ يَلُوقُ وَمِرَاعَاةً ، لَا أَثَرَ ، لَاحِصٌ وَلَا خَيْرَ ، ضَاعَتْ مَعِي ، كَمْ مَرَّةً ضَاعَتْ ، وَتَضَيَّعَ ، إِلَى غَيْرِ بَاهِيَّةٍ ؟ وَتَعُودُ تَبِثُ مِنْ جَلْدِي ، أَوْزِيرُ الْمُؤَنَّةِ ، قَائِمَةٌ مِنْ بَيْنِ الْأُمُوتِ ، مَلْعُومَةٌ بَعْدَ تَحْرُقٍ ، حَرِيَّةٍ وَحَيَّةٍ إِلَى أَيْدِ الْأَيَادِ .

هَلْ كُنْتُ قَدْ سَمِعْتُ جَارِعَهَا الْبَلْدِيَّ التَّحْتَانِيَّةَ ، زَمَانٍ ، تَرَعَى مَلَاحِظَهَا السُّودَاءَ مِنْ عَلَى كُتْفِهَا السَّمْرَاوِينَ الْمَلِيَّتَيْنِ ، عَنْ جَلَايِيَّتِهَا السَّائِئَاتِ أَمْ حَالَاتِ ، اللَّبِيْبِ الْفَاحِشَةِ ، وَهِيَ تَقُولُ :

— يَخْنُقِي اسْمُ اللَّهِ عَلَيْكَ . أَنَا عَارِفَةٌ أَنْتَ بِتَعْمَلِ إِيَّاهِ لِلرَّجَالَةِ ؟ دَا يَمُوتُ فَيْكَ يَاضَتَايَ ، الْوَلَدُ وَهْ بِكَالِكِ أَكُلِ . دَا كَلْمُهُمْ ، مِنْ كُلِّ صَنْفٍ وَمَلَّةٍ ، يَبْجِيوْكَ مَوْتِ . تَقُولِيْشِي حَامِلَةٌ لَمْ عَمَلِ يَخْنُقِي ، وَالْأَخَاوِيَّةُ وَسُلْطَانُهُمْ عَ الرَّجَالَةِ ؟ يَخْنُقِي مَشْ بِأَحْسَدِ الشَّرِيرَةِ وَبَعِيدِ . عَيْنِي عَلَيْكَ بَارِدَةً ! وَيَكْتَنِي شَرَّ الْعَيْنِ . خَسَّةٌ وَخَسِيَّةٌ دَا الْهَارِدَةُ الْحَمِيْسِ يَخْنُقِي

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى النَّبِيِّ .

وَهِيَ تَمُدُّ أَصَابِعَ يَدَيْهَا وَتَبْسُطُهَا فِي وَضْعِ الْعَدُوِّ ، تَنْصَفُ بِخَفَةِ عَيْنَيْنِ وَعَيْنِ شِهَالٍ ، وَتَلْمُ الْمَلَايَةَ عَلَى وَسْطِهَا بِحَرَكَةٍ لَا ارَادِيَّةٍ .

أَمَّا أَنْ ذَلِكَ كَلَمَةً مَعْصِيًا وَهُمْ وَاسْتَخْلَاقِ الْخَيَالِ ، كَالْعَامِدَةِ الْجَلِيلَةِ

الآن ، حتى لم يمد وهما ولا خيالاً ؟

ألى الوهم — الحلم ، وحده ، تنفى الفرقة ، والموت ؟
أحلم الأيدى على شطى حايى الذى قد يفيض وينكم ،
ولكنه لا يموت ؟

من كانت أمها — تلك التى لا أصرها والى تسبقها أو
تصحبها هذه الأيام ، على تلك الأرض المخوفة المألولة التى
أجد نفسى فيها ، يحب ، بألم مضروب ؟
جوكاستا المحبوبة المشتبهة المعرمة ؟

أم درعها من حرام شهوى واحتدام غضى ؟
درعها هى من علمتها وصرخة بضعها التى لا تكف ؟
أو لعلها المنصر العلوى الذى يغنى عنها ما كانت تسميه
والجانب غير الاخلاقى منى الذى لا ترضى عنه
ويستهوكت ؟ يمدل ويصمخ مراتها المظلمة ؟

هل كنا معاً فى حلقة السمك القديمة ، المفتوحة ، على
الكورنيش ، فى الانفوشى ؟ نقف معاً ، وكأنا نريد أن
نشرى ، أمام قفف ومقاطف ومفاتيح وطشوت وكراواتات
وعشبات مفردة مبلولة ورالحة زفارة السمك قوية ،
والخيش الذى للذاكن يطعن ويلف السمك والجمرى
والكابوريا ألواح الثلج يضاء من عند الحفاني شفاقة زجاجية
فى القلب يقطر الماء منها بيطه على ثمار البحر الحية تجلجد الحياة
فى عالم آخر خاص ، أمام الصيادين والبياعين برجلتهم
الفجة المتشجرة ، واقفين أو جالسين على الأرض بلباسهم
الاسكتلندى الواسع المترابك الطليات ، ياهت الأطراف
ضيقها من تحت ، متفخفا متضخم الحبر بذكورة مملنة ،
يتأدون على البجة بعشرة يمس البورى ، التمايين حية ،
والجمبرى ثمرة واحد . الترسه الضخمة مهولة الشكل مقلوبة
على ظهرها مرمية على غشية طاولة من طوابل الأفران تحرك ،
يطه وانخزال ، ساقها السمينتين القصيرتين يخالها
المبطلعة ، هل كانت هى التى اشترت الترسه لىها بعد ، فى هذه
آخر وسابق ، لعمتها العاقر فأحصبت وولدت البين والبنت
الأبكار ؟

شهدنا معاً سمكة الحطاف تخرج من ركام السمك فى القفة
المليئة بالقاروص والبطى والقرايط والميس فاذا على ظهرها
جناحان عظيمان . تملق أمام ناظرينا ، وهى تصبح صيحات
هائلة ، بين صرخة التورس وضحكة الضبع ، ينخلع لها
القلب ، وغلاً السياه ، ورأيت أن عينيها ياقوتتان
مشعلتان ، وإن أحشاءها رقيقة ومكتشفة من وراء شفاف
زجاجى مترقق وشفاف ، وارتفعت حتى كادت تخفى وراء
قلعة قاييتاي ، بعيداً فى زرقه الأفق .

هل كنا — بعد ذلك — على شاطئه الأنفوشى ، تحت ،

على الرمل ؟ وقد خلا الرمل من شباك الصيادين المقروشة أو
المصوبة على عمدان رفيعة ، ومن قواربهم مقوسة القيما
المقلوبة على سيف البحر الضيق .

تجرى باليكيى هضيمة البطن ، غلامية ، رفيعة
الساقين ، صغيرة الثديين ، هروسا جديدة فى شهر الصل ،
كأنها لم تعرف بعد — فيزيقيا — زوجها الأول أب بنتها ،
للمناضل الماركسى القديم ، كهلا فى حضون سادته ، فى زواج
ناقشته وأقرته كواحد الحزب وقيادته .

ترى نفسها فى الموج العميق وتعمد كالسمكة بين القوارب
المربوطة فى البحر بالسلسلة والهلب غارقاً قرب القاع .
أم هى بياحة اليانصيب ، طفلة تقريباً ، فى القهوة البلدى
من جوا السيلة ؟

داكنة الجسم صغيرة القد قوية الأسنان ، وصاحبة جدا .
جلابيتها السوداء مقورة من على الصدر تكشف عن
قميصها القسلى عشن الفرائش ورفع يدين غروطين
صليين .

عيناها المكحولتان وهى تقترب منى ، تفيضان بغواية
مفضوحة ولكن جاذبة وفاعلة ومكبوحة .

بيننا البيوت حول القهوة قديمة ، نية السواد ، تتدل عليها
أسلاك صدقة اللون مملقا بها مصابيح كهربائية لوزبة الشكل
كأية النور تراكم عليها تراب حقيق ، كأنها أكل هواء البحر
زهوياً .

المعلم الضيق تحت التنبية يشد الشيشة ، والصصى الأهرج
الأطرش يذب بساقه السليمة ويغير الأخرى على البلاط
الأبيض الأسود المقروش بشارة الخشب ، يرص الحقة أم
قرشين على النار .

تأبينا رائحة الياسمين بين هبات هواء البحر ، رقيقة ناعمة
فى الليل السخن ، تصعد إلينا من جنية البيت الواطء
أمامنا ، عبر نويات الضحك والفرحة غير المبررة ، رائحة
مضايفة الأراج ، فعالة العين على نحو جديد ، مختلطة
بالتكهة الخاصة الضائعة التى تملأ القهوة الضيقة ، الأمنة تماماً
من كل الواخلين ، الجوزة تدور من فم إلى فم فى نوع من
الترافق البهائى والتندة ، بينى وبين المعلم جافى البجة الإكرش
الغليظ ، بينى وبين الصصى الأيكم الأصم الحارخ الميزين
بذكاء يفظ ودائماً حليز ، على الأبهة ، بينى وبين البشلة كلها
الصياحين فى الحقة ، زملاء الجامعة ، وأهل الطرب ، بلا
فروق ولا دروع منصوبة . حلقة واسعة من مطاريد الخط ،

أشد من الجوزة النفس العميق ، أحس ، ثم أنفخه ،
فتطلب منى البت بياحة الورد نفساً ، فلا أضن عليها (٥٧)

ولا أتود لحظة ، كأنما يملئ على ذلك «كود» لا ينقص .
وكأنما — بعد — كنت أحضى بلمس أثر شفتيها الطازجتين
التنبتين على ميسم الجوزة ، وتقول :

— إلهي يطول صبرك . طب والتهى طعمة من بقلك .
ضحكت بخفوت ، كانت الجوزة قد لعبت برأسى قليلا .
فقلت :

— والتهى ده ليك ضحكة ترد الروح . إلهي يجليك
وما تحرمش من النعمة ياغويا ويبارك لك فيهم يارب ..
بحركة سريعة وتلميح ليس فيه أدنى بلادة وإن كانت
شبهية غير عافية وغير مقصود أن تكون مسترة بل في علنيتهما
تكريس وتطهير معا ، نوع من الدعاء وطيب الأمانة بجمعة
تعرّف مدنى لذاذاها وصمى الرضى بها ، وكأنما تعرف على
الفور أن هذه البهجة — مع الدعاء — ليست من نصيبها
معى ، ليس الآن على الأقل .

قلت لتضى في صفاء النشوة وحدها : مع أنها ممكنة
بالطبع . بل متاحة ليس ببى وبين هذه البتة ذلك الحاجز
الذى يقوم دون تسوان كثيرات ، أما بالتحريم ، أو بإطارات
المواضعات . ليست هذه هي الشبيبة الشفافة من وراء زجاج
المؤسسات الدافئة ومسارح العلاقات للرسمية سلفا ، حتى لو
كن الرقصات البلدى أو العوالم اللال يجتنب وراء بديل
الرئع المستوحى كيا يجتنب وراء أسوار مفروضة ومقننة للفرجة ،
من وراء الفتنة ، فقط ، ممنوع اللبس ، بل هنا شبيبة
فطرية — طفلية تقريبا — وحوشية ومترية بتراب الأرض
الحصيب ، تراب الزعفران .

أم هي فريقة زيورنج على شط البركة الموحشة ، في يوم
شقاء مطروح ؟

بعد أن قضيت الليلة معها في غرفتها العلوية هروبية
السقف ، نعمت بجسدها في قطعتين من اللاتيجيرى الأسود
الشفاف لامع الشفافية ، به حواشٍ موشاة بشرط رفيع من
القطيفة الدقيقة مشتملة الحمرة ، وبينها البطن للدور
الحميم ، أبيض ناصعا ومصقولا ، وعليه عقد من حُرُز
الؤلؤ الصناعم ، طويل ملفوف على البطن عدة لفات ،
الشامة السوداء على خدها الطويل التحيل نقطة محرقة ، كانت
شفتاها الرقيقتان ، المخضبتان ، القاتيتان ، نجوسان في ،
وتلمسان بيضاء ، حينها المكحولتان بظل مسدتان إلى من
وراء نظارهما المستترة ذات الأطار للعين الرفيع ، تحفران
روحى لم تلمع السويتان الأسود تحت القطعة العلوية ، وبدا
مهداها ويتضاهان أمامى في تحد ، لا يقوم ، أما القطعة السفلية
فتتفرج من الوسط ، ويبدون الشق الناعم ، مرتفع الربوة ،
(٥٨) بين الثمام حواشٍ القطيفة المفلطحة الحمراء ، داحيا ،

بصمت ، ولا راد له ، وكانت صموتا ، وبيننا حاجز اللغة ،
والخرس ، ولكننا نتشارك ، لحظة ، في أصمق منطقة منا .
فوح المرأة ، والموت .

لا آل أعود إليها في ليال من الهلاس ، أقذف بنضى فيها ،
أحرق في بركة جسدها الزجاجي .

أجبرنى سيدى فاني غريق .
نصنع الحب في هاديس .

قامت إلى اليمين منا ، ونحن على الأرض ، أقدم الصوفا
التي أراها الآن لأول مرة هريضة راسخة ، من تحت ، جانبها
المحتد ، فيها يبدو — إلى غير ما نهاية . وإلى اليسار نباتات
الظل السامقة التي ترتفع — فيها يبدو — إلى سماء نائية جدا .
جسباتا ، وشفاها ، ملتصقة في قبضة عناق ثيلة لا فكاك
معا . وعلى البعد حيطان غامضة وأبواب تبدو معتمة
لا تفضى إلى شيء ، فكانتا على سفح حضيبس في غور
سحيق .

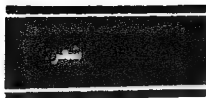
أنا أحل بين جوانحي ، أبدا ، جانبها منها ، كأنما متربعا
فانها باستمرار يتحين العلى من فاته ؟
أفقه في أية امرأة ، في كل امرأة ، وفي كل شيء ؟
أما قد دخلت بحر السر لرائى فحقت فيه فرقا لا خروج لي
منه إلى أبد الأبد .

هذا وقد لبيب ينشأ ويتلظى ويؤجج في داخل الأسرار .
سرك يا أرض تيلي ، يا صحرائى ، عجبى وطريقى معا .

وأقول : الكلمات الكلمات الكلمات حاجز بينى وبين
الأسرار ، كتيف قائم بذاته لا عبور منه . أين هي من
الكلمات الكلمات من صدمة التماس التافل الحميم ، مع
الجسد الأتقوى الواحد المتكرر بلا انتهاء ، مع الأرض
الجسدانية المروية كل عام بطوى المحبة القديم ، أين هي من
التفتح التافل الحميم مع راتمة البحر وفوح بلولة الهواء في
حصارى الاسكندرية المظلة على أفق متناظرة هدرية ؟ أين
هي من تفلذ شمسى دون وساطة إلى رواقات القلب
المتحونة في الصخر الضاربة بخفق الشوق ؟ أين هي —
الكلمات — من ضربة اللعانة طمعة الحياة نبضة الحس ، دون
ستر ، دون تفلذ ، دون تحديد ؟

هل تمزقت حجب القول وكسرت أوايته ؟
وليس ثمة الاشهود تحلى موجودات قولى ومشقت وجدى ؟
أتس إلى الجهادات ، أسمع نطقها في عالم خفاها ، فإذا
هي تفيض على أتوارها غير الموصوفة ؟
أبنت روى ليافين الجسد .

اتصباح لأهواء الحلم ، محبة ووزعا ، تقى وهيبه ، بل
روها ◆



عبد المقصود عبد الكريم

الرؤوس تدورُ
كطاحونةٍ
كل رأس يشتش
لا يستقر .

الظلامُ
ورأس على راحة تتجلطُ
تسقط منها الأنامل والرأس يسقط
يألف الليل والليل في وجع
الرؤوس تدورُ على لغةٍ أو كوايسٍ
لا تستقر

عَبَر النهر طاولَة العمرِ
قامر في موته
لفَّ سرواله حول رأسٍ ولم يعطه عفته
فرَّ
غازل بحرًا يراهن
ضيق أسماه
ما استقر

عَبَر الموتُ
قامر في موته
عاد يكي

عَبَر الحبُّ
شدَّ رعشته ومضى

كنى عنيق تأمل راحة
لم يقامر
بكي

قال لا أستقر على لغةٍ
قال كل الذي جاء مرَّ وما أحد بض رائحتي
هرَّ جثته ومضى

عبرت مرأة تتأمل راحةً وتنوخ
قال أشلاؤه في المحيط
وقال بكاك على جثتي
ومضى ◆



مسرح

ونوعها ونوع مرآياها العاكسة للأشعة ، وكذلك بكمية الإضاءة والمنطقة التي تضيئها بل وبالحافلية التي تحيط بالمنطقة المراد التركيز عليها . . كما أن المسافة بين مصدر الضوء والمنطقة المضاءة عامل هام من العوامل التي توضح الرؤية على خشبة المسرح .

وإذن نستطيع القول بأن الإضاءة عامل هام من عوامل تكوين العرض المسرحي ، بل عامل لا غنى عنه لإظهار وتفسير المواقف الدرامية وإضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح .

الإضاءة كقيمة جمالية
على خشبة المسرح :

الإضاءة وأثرها في التكوين المسرحي

عثمان عبد المعطي عثمان

من الملاحظ أننا إذا وضعنا الممثل مع الديكور والأثاث والاكسسوار في إطار إضاءة مسرحية غير معدلة الأشعة ، وجدنا أن الشكل النهائي لهذا التكوين غير مثير ويبدو لنا مسطحاً غير محدد المعالم . . . ذلك أنه خلا من الظلال . وإذن فالتنوع في توزيع الإضاءة والتنوع في الكمية المستخدمة لهذه الإضاءة عامل هام من عوامل التكوين الجمالي للمنتظر المسرحي وبالدرجة الأولى عامل مساعد على توصيل مفهوم المخرج ومجموعة الممثلين للنص أو العرض المسرحي .

ولكى نحقق الإضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح ، فنحن مطالبون بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح ، وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملبسته ، بحيث نعطى لكل هذه الأشياء قدرامن الضوء يتناسب وأهميته في العمل المسرحي ، حتى يظهر للمتلقي وكأنه أقرب إلى مظهره الطبيعي .

وظيفة التكوينات
الضوئية على المسرح :

يساعد تركيز الضوء على منطقة دون أخرى ، أو على مجموعة ممثلين دون آخرين على تأكيد التكوينات التشكيلية

استكمال مكونات العرض المسرحي من فيكورات ومناظر واكسسوار وأثاث وغير ذلك ، حتى يصبح للإضاءة أثرها الدرامي والجمالي حيث أنها تعتبر من العوامل التي توضح وتحدد وتركز وتجمع المثلثين مع بقية عناصر العرض المسرحي .

الوظيفة الفنية للإضاءة
المسرحية عامة :

يختل كل مشغل بالفن المسرحي حينما يظن أنه من الجائز إجهاد عين المتفرج أثناء العرض المسرحي وصولاً إلى رؤية درامية أو فنية أو جمالية أو تأثيرية لموقف ما على خشبة المسرح ، فالقاعدة الجوهرية في هذه الجزئية بالذات تطالبنا بإضاءة المسرح بقوة تسمح بجذب أنظار المتفرجين إلى العمل المسرحي دون إجهاد للبصر . وليس معنى ذلك أن نفرق المسرح بالضوء العالي والألوان الساطعة دون هدف أو سعى إلى تكوين جمالي مؤثر يندم المواقف المسرحية .

وتأثير كمية الإضاءة الساقطة على خشبة المسرح بقوة الأجهزة الكهربائية

ما لا شك فيه أن الإضاءة في عالم المسرح تعتبر من العوامل الأساسية في التكوين المسرحي . . فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو تشكيلات الديكور والاكسسوار والأثاث تتم عملية إبصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة وبالتالي يتم التأثير والتأثر الذي هو هدف هام من من الأهداف التي يسعى مخرج العرض المسرحي إلى تحقيقه .

والإضاءة على المسرح إما «إضاءة عامة» لمناطق تمثيل ، أو «إضاءة خاصة» لأحداث أو أشخاص . . وكلاهما يساعد على إبراز معالم المثل أو يوضح ويقرر أحداث درامية .

وفن الإضاءة المسرحية فن خضع ومازال يخضع لتكنولوجيا العصر وتطوراته وتجديداته وإضافاته .

وجودة تصميم الإضاءة في عالم المسرح على الورق ليس لها أي فائدة تترجى فالهم هو التنفيذ والنتيجة الملموسة والمحسوسة . وحتى تعطى الإضاءة أثرها على منصة المسرح لا يتم تصميمها وتوزيعها عادة إلا بعد

والحركة الفردية أو الجماعية التي يصممها ويغذيها المخرج للممثلين على خشبة المسرح. والمخرج الواعي هو الذي يراعى ماسبق عند تصميمه وتخطيطه لأي حركة أو أي تكوين على خشبة المسرح. وهنا فقط نستطيع أن نقول أن المخرج كان فاعها وواعيا في استغلال وتوظيف الإضاءة لصالح النص أو العرض المسرحي ككل.

ومن الخطأ بمكان تسليط الإضاءة بقوة على خلفية المنظر المسرحي كنهما اتفق. ومن الخطأ الأكبر أن نجعل الممثلين يمثلون أمام هذه الخلفية، وإلا ظهروا وكأنهم أشباح تتحرك دون تحديد لمعلمهم.

وإذن فمن الواجب أن نسعى إلى إكمال الصورة على خشبة المسرح وفقا لقواعد التصميم الجمالي والتشكيل بتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا نراعى فيه التباين بين قوة الإضاءة الكهربائية المستخدمة وبين ألوان الأضواء وألوان الملابس المسرحية والديكور وملحقاته، وبذلك نحصل في النهاية على صورة فنية لتكوينات المسرحي.

وللمحصل على تجسيد في عمق المنظر المسرحي، يستحسن استخدام الإضاءة الخاصة من جوانب المسرح على ألا تكون ذات كثافة عالية.

ولكي نحصل على إضاءة خاصة للممثل أو مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح علينا مراعاة أن تكوين الإضاءة للظواهرات الخلفية المحيطة بالممثل ذات قوة ضوئية أقل بكثير من إضاءة الممثل نفسه.

وللإضاءة المسرحية أهمية كبيرة وعظيمة في خلق الجو المناسب للمشاهد والمواقف المسرحية، فهي تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين، تساعد على توضيح شخصيات النص المسرحي وتفسير المخرج للنص ككل.

كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لها تأثير كبير في خلق القيم الجالية والماعطفية لدى المتفرجين.

كيفية محاكاة الطبيعة بالإضاءة على المسرح:

لقد توصل السرحيون عبر تاريخ المسرح الطويل إلى توظيف الإضاءة في المسرح لتشابه الضوء الطبيعي خلال الليل أو النهار أو لتوضيح فصول السنة أو حالة الجو كذلك وفالضيف في القاهرة مثلا يختلف عن الصيف في موسكو.

والمهم أن تميز العين المجردة بين أنواع الإضاءة في الحالات السابقة، فهذا يزيد من تأثير الجمهور بالأحداث المسرحية.

وتوظيف اللون للحصول على محاكاة الطبيعة على خشبة يختلف من رؤية خرج يرى خرج ما أن اللون الأبيض هو اللون المناسب لمحاكاة لون الشمس. في حين يرى آخر أن اللون البرتقالي هو أنسب الألوان لهذه المحاكاة... المهم أن يكون اختيار وتوظيف اللون يعمل في طياته رؤيا تفسيرية وتشكيلية وجمالية تزيد من القيمة الدرامية والجالية في المسرحية.

وعادة ما يستخدم كثير من المخرجين الألوان الباردة أو الرطبة لمحاكاة ضوء القمر لأنها ألوان تتناسب مع زرقة الليل وتثير في المتفرج كوامن ويواعت نفسية مرتبطة بضوء القمر وزرقة الليل. وتستطيع أن نقول: إن النجاح في محاكاة الطبيعة يعتمد أولا وأخيرا على ذوق وحاسة المخرج والعاملين معه، ومدى استفادتهم جميعا مما حولهم من ألوان الطبيعة.

الألوان وتوظيفها لتجسيد العرض المسرحي:

الألوان عبارة عن ذلك والإحساس البصري الذي يترتب عن اختلاف أطوال الموجات الضوئية في الأشعة

المنظورة، وهو الاختلاف الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بادية من الأحمر وهو أطول موجات الأشعة الضوئية المنظورة ومنتهية باللون البنفسجي وهو أقصر موجات هذه الأشعة، ويعني آخر فهو «يصل اللون».

كما يدخل في تعريف اللون ما نعتبر عنه باسم «تشبع اللون»: أي مدى اختلاف اللون الأصل بأى من الألوان المحايدة، وهي الخاصة التي تعرف باسم «الكروما» والتي نجعل لنا نصف اللون باسم «لون مركز»، أو «لون غير مركز».

كما يمكن أن نطلق اسم «قيمة اللون» على كلمة اللون.

ومن خلال التجربة العملية التطبيقية على خشبة المسرح يتضح لنا أن الألوان الأساسية وما ينتج عنها من ألوان ثانوية تزيد من القيمة الجالية والماعطفية لدى المشاهد. كما يتضح لنا أن الألوان الدافئة مثل البنفسجي الذي يميل للأحمر والبرتقالي والأصفر الفاتح والأحمر يتم توظيفها بنجاح في الأعمال المسرحية الكوميدية. وأن الألوان الرطبة أو «الباردة» مثل البنفسجي المائل للزرقة والأخضر والأصفر الليموني والأزرق توظف وتصلح للمأسى والميلودرامات. وكذلك: فلكي نسعى إلى الحصول على أفضل النتائج الفنية في تأكيد المشاهد الدرامية يجب أن يكون لون المنظر المسرحي عاملا مساعدا لخلق حالة درامية على خشبة المسرح ولذا نرى أن مهندس الديكور كثيرا ما يضيفون اللون «القرنفلي» لحوائط الديكور في المسرحيات الكوميدية، في حين يلونون ديكور المأسى بخليط من الأزرق المخضر.

ويعلم كل مشتغل بالفن المسرحي بأن كمية الإضاءة لها تأثيرها في نجاح المشهد المسرحي، مع ملاحظة أن زيادة أو نقصان الإضاءة عن المعدل المناسب يسبب إرهاقا لحس وأعصاب المتفرج لا شعوريا... ومن هنا فإن تحديد كثافة الإضاءة بدقة يساعد على تجسيد

الجو المسرحي المناسب على خشبة المسرح ، كما يساعد على تحقيق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحي ، من خلال إحساس عين المتفرج بالجو العام الذي يحيط بكل مشهد وذلك باستعمال الضوء الملون أيضا .

كما أن « التوازن » عامل من عوامل التشكيل المسرحي على الخشبة . ويتم عادة بالتعامل مع الضوء الدافئ والضوء البارد لكل مكان يتم فيه التمثيل ، بل لكل شخصية تظهر على المسرح .

وغير وسيلة للحصول على أفضل النتائج في تحديد زوايا مصادر الضوء ، هو أن تكون زوايا الكشافات الرأسية والأفقية في علاقة مع المثل يزوايا قدرها ٤٥° مراعاة ألا تكون الإضاءة عمودية على رأس الممثل ، ولا ترتب على ذلك تشكيل بقعة من الظلال تفصل الرأس عن الجسم .

تعالمل المخرج
مع مصمم الضوء
المسرحي ؛

بعد أن يختار المخرج مصمم الضوء المسرحي لعمله المسرحي ، عادة

ما يقوم المصمم برفع أبعاد ومقاسات خشبة المسرح ، ومقاسات فتحة المسرح ، ومنطقة التمثيل ثم على ذلك قيام المصمم بقراءة النص المسرحي عدة مرات ، كما يحضر عدة بروفات خاصة البروفات التحليلية للنص والشخصيات وبروفات حركة الممثلين وصل الديكورات والمناظر ، وبعدها تبدأ لقاءات المخرج مع المصمم لتحديد أسلوب العمل معا .

وعلى المخرج مع المصمم في اللقاءات السابقة أن يسألا بعضهما :
- أي الأماكن أنسب لوضع أدوات الإضاءة ؟

- وأية كمية من الإضاءات مطلوب من خلال المعدات الكهربائية المتاحة ؟
- وما لون الإضاءات المطلوبة ؟
- وكيف سيتم توزيع هذه الإضاءة داخل وخارج خشبة المسرح ؟
- وأي الأماكن في ساحة خشبة المسرح أحق بالتركيز والعناية في التوزيع ؟

- وما هي ألوان الإضاءة الأكثر تناسبا مع ألوان الديكورات والملابس والماكياج ؟

- وهل من المطلوب والمتناسب مراعاة التجانس أو التوافق أو التباين

عند توزيع وتوظيف الإضاءة الخاصة بالذات ، أم المطلوب العكس ؟
- هل من الأوفق استعمال شرائع جيلاتينية ، أو بلاستيكية ، أم زجاجية في توظيف اللون أم لا ؟ حيث أن لكل منها عوامل انكساره بجانب فوائده أو عيوبه .

- هل من الأحسن أن يسود العمل فنيا طابع البرودة أم الدفء ؟ وبناء عليه يتم تحديد الألوان المقترح توظيفها لخدمة وتجسيد العمل المسرحي .

- أم من الأوفق أن تكون الألوان قائمة ، مظلمة ، قليلة التشيع ، كي تتناسب الموضوع الجاد ، أو الوفور ، أو الحزين ، الذي يقدمه النص المسرحي ؟ أم العكس ؟!

ثم يتولى مصمم الإضاءة بعد ذلك تنفيذ خطة الإضاءة ولونياتها بما يتفق مع المخرج ويجذبه لتابعة العرض دون كلل أو ملل .

المهمة الفنية
لمصمم الضوء المسرحي ؛

- وضع خريطة لأماكن توزيع الإضاءة .

- تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه على لوحة التوزيع .

- تحديد زاوية سقوط الأشعة ورقم الدائرة الكهربائية التي تتصل بالمقاومات

- تحديد كمية الإضاءة الخاصة للأماكن والأحداث والأشخاص

- توزيع وتخصيص معدات الإضاءة بالمسرح توزيعا يتناسب مع مناطق التمثيل من حيث أهميتها الدرامية .

- إعطاء لكل كشاف دوره في العرض المسرحي ، بما لا يجعل تشغيل كشاف فترة طويلة دون كشاف آخر

علاما من عوامل احتراق لمبة الكهربائية أثناء العرض المسرحي .

- مراعاة إضاءة وجه الممثل أينما تحرك على خشبة المسرح .

- إشرافه شخصيا على تثبيت الأجهزة الكهربائية في أماكنها والتأكد من سلامة التركيب حفاظا للأرواح

والموت .



التباين بين كمية الإضاءة في مناطق خشبة الديكورات والأشخاص يعطي المظهر الطبيعي



أهمية الإضاءة تظهر في التباين والتجربة للمعرضة والمصورة .

في حين أنه إذا عكسا على نفس الألوان السابقة الضوء الأحمر فإن المساحة الخضراء والزرقاء لن تعكس أي ضوء من على البعد ولكننا نحس بصريا بأن اللون الأحمر قد تحول إلى مساحة داكنة اللون بينما الألوان السابقة في الإضاءة الزرقاء تتحول إلى ألوان زرقاء فاتحة .

من أجل كل ما سبق كان من الضروري التأكيد من أن لون الإضاءة لن يغير كثيرا أو يفسد الألوان المدهونة بها الديكور .

ويلعب اختيار الخامات دورا هاما في ملمس المناظر بعد إسقاط الإضاءة عليها فمثلا : اختيار خامات ذات ملمس خشن في الكواليس أو الستائر أو المناظر ، يساعد كثيرا في تركيز الإضاءة على الأشكال ، دون أن يسمح بانعكاس الضوء بشكل يؤثر على العين ولا يدعو إلى التركيز على المنظر المسرحي والتكوين ككل على خشبة المسرح .

كما أنه بالإضاءة يمكن تحديد الزمان والمكان في المشهد المسرحي : وبالإضاءة أيضا تحقق الأبعاد الثلاثة للتكوين المسرحي ، كما يتحقق التوازن بين الضوء والظل فتحس العين بالجو الدرامي المناسب للعرض المسرحي .

وفي حالة المنظر الداخلي الخارجي : كصالة استقبال في قصر يطل على حديقة يجب أن تعطى الإضاءة لعين المشاهد العمق اللازم للمنظر المسرحي ، كما تعطى التباين اللوني والضوئي بين المشهد الداخلي والمشهد الخارجي .

كما أن هناك علاقة وطيدة ما بين تأثير الضوء الملون وألوان المناظر المسرحية .. فإذا كانت مثلا شاشيات المناظر مدهونة بالألوان الأولية مثل الأحمر والأخضر والأزرق وانعكس عليها الضوء فإن جميع ألوان المناظر تتحول إلى رماديات على خشبة المسرح .

... إذا اقتضت الضرورة الفنية تغييرا أو تبديلا في اللحظة أو بعضها من خلال وجهة نظر المخرج وخاصة في أيام البروفات النهائية الأخيرة قبل الافتتاح ، عليه أن يسارع بالتغيير والتبديل بما يتوافق ورؤية المخرج أولا وأخيرا .

أثر الإضاءة على الماكياج :

إن الإضاءة السيئة تسبب في إفساد الماكياج .. أما الإضاءة الموظفة توظيفا علميا وفنيا بجهارة ، فتعتبر عامل من عوامل إظهار روعة ودقة وتناسب الماكياج للشخصيات على خشبة المسرح . ومن هنا لزم على مصمم الإضاءة والماكياج التعاون الكامل للحصول على أفضل النتائج .

كما لا يخفى علينا أن توجيه ضوء ملون إلى ألوان الماكياج قد يؤدي إلى تغير كبير في كثافة لون الماكياج .. فمثلا : توجيه ضوء أخضر على وجه ممثل مغطى بلون أحمر ، يحول وجهه هذا الممثل إلى لون أسود ... من هنا وجب على المخرج المسرحي ضرورة اختيار ألوان الماكياج لتناسب مع الإضاءات العامة وبخاصة على خشبة المسرح . كما يتعين عليه ضرورة إبداء النصائح لمصمم الإضاءة المسرحية ، حتى يتفادى أية إضاءات لونية تؤثر على نوعية ماكياج الممثلين .

واللون الكهرمان في الضوء هو أنسب الألوان التي تكسب الماكياج دقا وتؤكد تفاصيله ، والضوء الأحمر الفاتح يحول جميع الألوان الخاصة بالماكياج إلى رماديات ماعدا اللونين الأزرق والأخضر - بينما اللون الأحمر القاتم يفسد ألوان الماكياج .

تأثير الإضاءة

على المنظر المسرحي ،

الإضاءة لها تأثيرها الكبير على المناظر المسرحية ، فهي تساهم في تغييرات المناظر وتظهر ألوانا وتطمس أخرى .

الإضاءة والملابس المسرحية :

إن الإضاءة الملونة بالذات لها تأثيرها الكبير والخطير على ألوان الملابس المسرحية . « فالألوان غير المشبعة في الضوء تكون أكثر صلاحية في الاستعمال عن الأزياء المسرحية ذات الألوان المتعددة » . ويفضل في ألوان الأزياء أن تكون فاتحة تحت الإضاءة ذات الألوان الزرقاء والكهرمان في مناطق التمثيل .

فلذا أخذنا الزى الأحمر اللون على سبيل المثال ووضعناه تحت إضاءات مختلفة لوجدناه يختلف بحسب لون الضوء الساقط عليه . « فهو تحت الضوء الأحمر يصبح أكثر ثراء ، بينما تحت الضوء الأزرق يصبح بنفسجيا ، وتحت الضوء الأخضر يصبح مائلا إلى البني ، أما تحت البنفسجي فهو يصبح أكثر ثراء ، وتحت الضوء الكهرمان يتحول الزى الأحمر إلى لون غير مقبول » .

الإضاءة الملونة وتأثيرها على المتفرج :

الألوان ترتبط بعمان راسخة في عقلنا الباطن نتيجة لخبرات بعضنا ، ولوروث في الجنس البشري ، وأخرى مكتسبة من الحياة .

والألوان بصفتها خبرة مرئية تزيد ثباتا في عقولنا عن أي خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى . كما أن للألوان دلالات معينة وارتباط بالظروف والأحداث التي مررنا بها . لذا نرى البعض منا يميل إلى ألوان دون أخرى .

ولقد أثبتت التجارب والاختبارات النفسية التي أجريت على مجموعة من أفراد يختلفون في ميلهم وثقافتهم ، أن هناك دلالات عامة للألوان يكاد يشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوى الثقافة والبيئة والمناخ الواحد .

فنتيجة للارتباط القوي بين الألوان والمعاني ، فإنه يجب على مصمم الإضاءة

المسرحية أن يعطى لهذا الأمر اعتبارا كبيرا حين يقوم بوضع خطة الإضاءة ، ومن خلال مناقشاته مع مخرج العرض المسرحي ولقائه مع مصمم الملابس والمكياج ومصمم الرقصات أيضا .

ويمكنه أن يستخدم الإضاءة الملونة المرتبطة سيكولوجيا بمعانيها وموضوعها في العمل المسرحي ، وذلك تؤثر في المشاهد تأثيرا قويا معينة كل من المضمون والشكل على خشبة المسرح .

ولون أثره على مزاج الناس ، فهو ينقل تعبيرا قويا ، ويثير في الحس مشاعر خاصة ويؤثر في النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان إلى آخر .

ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من انطباعات نفسية وما يمكن أن يعبر عنه اللون من سجايا وخصائص نفسية يمكن القول بأن :

١ - الأبيض :

مرتبط بالبراءة ، والبرقة ، والسلام ، والتضحية . والطهارة ، والنظافة ، والنور كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالجليد والبرودة .

وعن تأثيره الرمزي كما ثبت من إحدى التجارب السيكلوجية فوجد أنه يرمز إلى مختلف الفنون .

٢ - الأسود :

ارتباطه بالخوف ، والحزن ، والدموية ، والرعب ، والمكر ، والخبث ، والشرف والجريمة ، واليأس . ويصفى عامة فإن اللون الأسود هو العزاء والحزن والفرح ، ومن حيث تأثيره الرمزي فهو يرمز إلى مختلف الفنون .

٣ - الأحمر :

وهو من الألوان الساخنة ، لذا فهو لون مثير له خواصه العدوانية ، فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة ، وهو يعبر عن النار والدلم ويعبر أيضا عن الحقد والحب ويمكن أن يكون تأثيره الهندسي « المربع » حيث أن فيه استقرار ، أما تأثيره الرمزي فهو يرمز إلى الفن ، أما من حيث تأثيره

السيكولوجي فهو لون يثير حالات الانتهاب ، ويساعد على الغضب (مصارع الثيران في أسبانيا يثرون الثيران باللون الأحمر) .

واللون الأحمر يزيد من ضربات القلب ، ويسرع في إيقاع الدورة الدموية ، لأن إشعاعاته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء تجعله يتغلغل بعمق في الأنسجة داخل الجسم ويمكن استخدامه في المشاهد المسرحية المنعرة عن الغضب والبغضاء والقتل ، وكذلك في المشاهد التي تحتاج إلى القوة والعزيمة .

٤ - الرمادي :

وهو أقل شدة من اللون الأسود ، ويوحى بالبرودة ، ويرمز إلى الرودة والخضوع ويحث أحيانا على الكآبة والحزن والانقياض والتصميم والعزم والرزاة والشجوخة ، وهو هادئ وعامد .

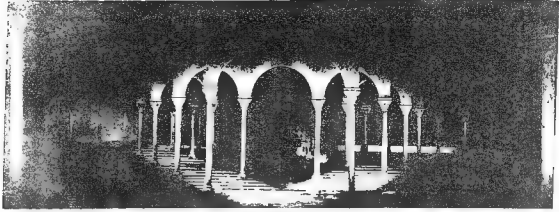
٥ - البرتقالي :

من الألوان الساخنة ، ويستخدم دلالة على الدفء والدفء والحرارة . إنه يعبر عن التوهج الاشتعال . وقد توصل العالم « لانج » إلى أن لكل لون خاصية معينة وهو يرى أن اللون البرتقالي لون محب للنفس « اجتماعي » .

أما تأثيره النفسي ففيه الاختلاف والقوة .. ويمكن أن يكون كالمستطيل في الأشكال الهندسية .

٦ - الأصفر :

يعبر عن لون ضوء الشمس وعن السرور ، كما أنه لون منشط للفكر « فلسفي » . كما أثبتت « لانج » في تجاربه . كما أنه يرمز للعظمة والثورة ويقابله الشكل المثلث في الأشكال الهندسية ويرمز إلى العلم . ومن تأثيره السيكولوجي ، نجد أنه لون منشط للأفكار الفكرية ويستعمل في مكاتب العمل . والأصفر من الألوان الساخنة الخاصة « الأصفر الفضي » ، أما الأصفر الليموني فيتنمى إلى الألوان الباردة .



التكوين الجميل والتوزيع الفني للاضاءة عمل مؤثر يخدم المواقف المسرحية

وهو رمز البطولة والشجاعة ، وبالرغم من أن البعض يرى أن هذا اللون يعبر عن الهدوء ، إلا أنه في نفس الوقت يوحي بالخزن .

وقد يختلف كثيرا مدلول الألوان الفنية الكاملة التشيع عن مدلولها أو نقص تشيعها فاللون الأحمر على سبيل المثال إذا خفف بالأبيض وصار ورديا فلن يدل على جميع المعاني السابقة التي ذكرت عنه ، بل قد يصبح لونا مرحا يناسب الدلال والخفة لذا نرى البنات الصغيرات البس يرتدين هذا اللون بكثرة .

كما أن اللون الأزرق المخفف بالأبيض تنطبق عليه نفس الملاحظات السابقة فتغير طبيعته بعد إضافة الأبيض إليه ، ونجد صغار الأولاد يرتدون هذا اللون .

وقبل أن نتقل إلى جزئية أخرى من جزئيات مكونات العرض المسرحي ، لزم أن نشير بأنه يجب على مصمم الإضاءة ألا يكون فقط فنانا وصاحب مهنة ، بل نحن نطالبه بأن يكون حكيما في رؤيته وآرائه ... وإذا كانت الإضاءة المسرحية وليدة أفكار المؤلف والمخرج ومصمم المناظر ومدرب الرقص ومصمم الإضاءة ، ويحكم هذه الكثرة والضرورة الفنية مستكثرا الآراء من الجميع ... فلنأخذ في عالم المسرح كثيرا ما نرى في مصمم الإضاءة الشخص القادر على حل تضارب الآراء وصولا إلى فكر موحد مقبول يخدم العرض المسرحي جميعه .

وبرودة الليل . والأزرق إن اجتمع مع الأخضر فهو يمثل أقصى درجات البرودة .. ويوحى بالخفة والخيال ، فهو يعبر عن الحساسية والحياة .

وعن تأثيره النفسي فهو يوحي بالحقيقة والتجانس ، ويقابله في العلوم المختلفة علم الفلسفة ، ويمكن تشبيهه هندسيا بالدائرة .

وهو لون شفاف بلبل يدعو إلى الخوف وإلى الاحتقار في نفس الوقت .

١٠ - البنيفسجي :-

رمز الحزن والتعاطف والهدوء والغنى والأية في نفس الوقت ، ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة .. وهو لون مهلئ ملطف .

كما أن هذا اللون فيه مثالية وملكية ، وإذا أردنا أن نضع شكلا هندسيا مقابلا له فهو الشكل البيضاوي .

إن اللون البنفسجي لون عميق ناعم .. وعندما يكون مائلا للزرقه فهو يتنسج للألوان الباردة أما إذا كان بنفسجيا مائلا للحمرة فهو لون ساخن .. وهذا اللون فيه عزاء ، وفيه بأس أيضا .

أما من حيث تأثيره الفسيولوجي ، فهو يؤثر على القلب والربتين ، ويزيد من مقاومة أنسجة الجسم .

١١ - الأرجواني :-

رمز الفخامة والغنى ، لذا فهو دائما يغطي حوائط وأثاث القصور الملكية ،

والأصفر هو أكثر الألوان استضاءة ونورانية فهو لون الشمس والحراة ، أما عندما يكون الأصفر داكنا فهو يعبر عن الجبن والانهطاط والضعف والغيرة والغش والخذاع .

٧ - البني :-

رمز الخريف والحصاد الوفرة . وهو لون هادئ وعاطف وفيه وقار . ولو أنه أيضا يرمز إلى القذارة .

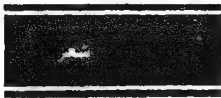
٨ - الأخضر :-

هو لون يعبر عن لون الطبيعة ، ويوحى بالراحة . وهو لون يعبر عن التسامح ويدعو للثقة وفيه خصب وأمل ، وإذا رمزنا إليه بإحدى المهن فهو يرمز إلى مهنة الطب ويمكن تشبيهه هندسيا « بالشكل المعين » . ومن حيث التأثير الفسيولوجي فهو لون مسكن ومنوم .. واللون الأخضر يوحي بالبرودة ، وبالماء والهدوء والسلام . ويرى فيه « إيزنشتاين » لون التجديد والربيع والأمل .

ويرتبط هذا اللون بالحقوق والحدائق والأشجار ، وكذلك يرتبط اللون الأخضر بمعنى النعيم والجنة .

٩ - الأزرق :-

من ألوان المجموعة الباردة .. إنه لون الهدوء والصفاء ويقابل من الهياج والثورة ويساعد الإنسان على الاستغراق والتركيز .. ويرتبط هذا اللون بالسياه والماء في الطبيعة فهو لون مناسب للهدوء



يا بجهتي البعيدة

محمود عبد الحفيظ

النقاط خاصمت حروفها ..

وخافت فضاءك الملبدا.

لمات فيك المبتدا

ولفه الصقيع في غيابات الخبر

من يضبط الإيقاع في مواسم القطر ..

ولم تعد يمانى ..

تجتاز غيبتها المدى ؟

تشدتك الرضا

ضاعت محاولات كلها سدى

وليس ثم غير ضرس واحد ..

خلعته في المقطع الذي مضى .

في مكاتب الذين يستوفون كيدهم ..

ويمسرون في مواعيد الحضور .

في محطات القطارات التي

لا يرحى لها ظهور

ولا ترد التذكرة

وفي دهاليز العبور

إلى أحباء الفؤاد في خيبتهم

وسط القبور

كأننا الأولى نحيء بعد الآخرة





وفي مخيمات الثثرة
عن الأجور والمهور والنساء والمطور ..
وجودة الكفن
وفي سرايب العفن
بين البغايا والسمايرة
خلعته في كل أوراق المبعثرة
على موائد الهروب
في الشمال والجنوب . والشروق والغروب
والفضائح المعطرة
موائد الشيوخ يأكلون
من جيوب صبية القصائد المزورة

خلعته في بيت خالي التي ..
لها رصيد .. وابنة معوقة
في بيت سيدي مدير المنطقة
بيت .. ومضغ .. وغادة مطلقة
خلعته وراء رؤوس المملقة
وطفلي المطوقة
بالب لعية مهراً لأمها
وآلف وعهد أن تموت أحزان الليالي السابقة

وفي انتظار أن تحيي من صديقي ..
رسالة الإفادة
وفي انتظار مسرحة معادة ..
أنام قبل ينتهي الإحلال
وبعض أشياء يقوما فلان عن فلان
وآخر الأنباء ..
عن وفود الجامعة
تلك التي أفتت شبابها ..

وشيها ..
وحية الأعضاء ..

في الاعمال والمرافعة
وأسيات الشمر .. والمصارعة ..

تلك التي يدعى لها ..
كلها راح الزمان يصفعنا .. لو اختلتي

تشدتك الرضا
يانحني البعيدة
ياجملني المقيمة
ياجمع القصيدة
ياكل حزن المقطع الأخير
أن تمسكي الشراع
أن تضبط الإيقاع
أن تصلحي بين الحروف والنقاط
كما يطل الحرف من رجم الكلام
وتستوي قصيدتي على شواطئ السلام ..
والهدى

تشدتك الرضا .. يا جملة الحتم . ◆ (٦٧)



رسائل ومنايا



وداعاً لعلماء الأدب العالي

ماكس فريش

بعد أن سبقه ورحل عنا معاصرة ورفيق كفاحه الأدبي والفكري فريدريش دورينيات ، فلفقد رحل فريدريش دورينيات عن سماء الأدب والفكر الألماني بل والأوروبي في الرابع عشر من شهر ديسمبر عام ١٩٩٠ وبعد ما يزيد على ثلاثة أشهر ونصف لحقه ماكس فريش عندما انتزع الموت القلم من يده في الرابع من شهر أبريل عام ١٩٩١ عن عمر يناهز الثمانين عاماً فهو من مواليد ١٩١١/٥/١٥ ويكبر في الميلاد عن دورينيات بعشر سنوات الذي هو من مواليد ١٩٢١/١/٥ .

لقد رحل العملاقان دون أن ينعم أي منهما بجائزة نوبل ، تلك الجائزة التي ظلت تمجول وتصول في أفق أحلامهما دون أن تهبط على واقع أحدهما خصوصاً وأن كل منهما لا يقل إنتاجاً وإثراءً للأدب الألماني بالمقارنة بمعاصرها على الأرض الألمانية الأديب الراحل هاينريش بول (١٩١٧ - ١٩٨٦) الذي تسلم جائزة نوبل من الملك جوستاف ملك السويد عام ١٩٧٢ لقد كانا رفقاء سلاح القلم على الأرض السويسرية دورينيات وفريش في تسابق وتنافس مستمر من أجل إثراء الأدب الألماني بل والفكر الأوروبي بانتاجهما المتميز الذي أثير وسيظل يؤثر على الفكر الأوروبي بل والعالمي .

(٦٨)

د. أحمد كامل عبد الرحيم

لقد رحل العملاقان وصديق كريستوف جايزر في رد فعل له فور استقباله لنبا وفاته ماكس فريش وهو يقول : « إنه لأمر مفرح ، لقد أصبح كلاهما الآن ، دورينيات وفريش في عداد تاريخ الأدب » . وإذا كان جايزر يحسبهما في تاريخ الأدب الألماني واقعا فإن انتاجهما الوفير سيظل تراثاً تهبه أقلام المفكرين والنقاد والمحللين على المستويين الفكريين الألماني والعالمي .

فقد تحملا عبء ومخاطر قضايا أدب ما بعد الحرب على الأرض السويسرية وكانت مهمتها صعبة للغاية وخفوفة بالمخاطر ولكنها أبدعا في أدائها وتحقيق أهدافها فذاع صيتها وراح ليؤثر لا على الدول المتحدة بالألمانية فحسب بل على الفكر الأدبي الأوروبي والعالمي .

وعندما انتهت الحرب العالمية الأولى بفرغها وهولها لم يكن لها أي تأثير يذكر سطرته الأقدام كما حدث بعد الحرب العالمية الثانية أن بقيت الألسنة في باء الأمر حيصة الأفواه من جمل الأحداث ثم جاء الريبورتاج الذي هز أركان اللاشعور الإنساني للكاتب تيودور بليفيير (١٨٩٢ - ١٩٥٥) من خلال رواية

الحقائق « ستالينجراد » (١٩٤٦) التي ضمها تقارير المشاركين في الحرب لتكون بمثابة صرخه وإشارة إلى القدر الأليم ، ولم تنشر معاشيات من اشتركوا في الحرب ومعاناتها إلا بعد ذلك بضع سنوات ، وكان عام ١٩٤٥ بالنسبة للأدب الألماني اللغة في سويسرا بمثابة إفاقة بل بداية جديدة ، ففي سنوات الحكم الدكتاتوري الفاشي الذي سيطر على أجزاء كبيرة من أوروبا كانت سويسرا قد أدت دوراً محافظاً بشكل جوهري على الخط الفكري الأيمن حيث كانت هي المنطقة الوحيدة في المجال اللغوي الألماني الذي تمتع بحرية الفكر فكانت بمثابة مأوى وملاذ للكثير من كانوا يبحثون عن مهجر وموطن لأعلام الأدب الفارين أمثال توماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) الذي انتقل من سويسرا ملاذاً ثم موطناً أقام فيه بعد الحرب العالمية الثانية .

ومن بين مدن سويسرا المحرو نجد مدينة زيورخ على وجه التحديد تلعب دوراً تاريخياً هاماً في الحفاظ على استمرارية العمل المسرحي الألماني بل وفي النهوض بالمسرح لخدمة الحياة التي أقل نجحها في الدول الأخرى المتحدة باللغة الألمانية ، فبعد نهاية الحرب بعام ونصف يتم على مسرح زيورخ العرض الأول لمسرحية « شيطان الجنرال » (١٩٤٦) للكاتب المسرحي كارل تسوكاير وذلك وسط إقبال جماهيري ضخم ، ولقد ظلت هذه المسرحية تسيطر على خشبة المسرح في زيورخ لعدة سنوات ففيها نجد الجنرال هاراس يعيش في تشكك مأساوي بين الواجب العسكري والرفض السياسي . إن إحساسه العسكري بالواجب يمل عليه أن يضحي بنفسه قذاً للوطن ، غير أن أولئك الذين يطلبون منه التضحية هم هتلر والوطنيون الاشتراكيون الذين يكرههم هو . أن تسوكاير يختلف في نهجه الأساسي عند نهج بيرث بريشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، فبينما يؤكد بريشت التقيد باللاذخ والرفض ، يؤمن تسوكاير بالجانب الطيب داخل الإنسان .

لقد وجدت دراما العصر الحاضر بعد جيرهارد هاويتان مواهبها الراقية ليس فقط عند كارل تسوكراير وبرت بريشت بل وايضا عند ماكس فريش وفريدريش دورينيات . وما يبعث إلى الدهشة هو أن عملاقي الأدب الألماني الحديث في سويسرا ، ماكس فريش وفريدريش دورينيات يتشبهان في شخصيتيها الجريالية ، فإذا كان دورينيات يجمع بين فن التعبير بالكلمة وفن التعبير بالرسم فإن ماكس فريش ظل لسنوات طوال يجمع بين فن التعبير بالكلمة وفن المعاري إلى أن جند نفسه بعد ذلك لفن الكتابة فقط .

ولد ماكس فريش في مدينة زيورخ في ١٩١١/٥/١٥ عن أب معاري وبعد حصوله على الثانوية العامة أنشغل بالدراسات الجبرمانية في زيورخ واضطر لأسباب مادية إلى التوقف عن الدراسة ليكسب قوت يومه في مجال الصحافة حيث اشتغل محرراً صحفياً في كل من نتيكوسلوفاكيا ودول البلقان ثم عاد من هناك ليدرس للمعاري ثم يجمع بعد ذلك في عمله بين فن المعاري وفن الكتابة ليوجد نفسه بعد ذلك لفن الكتابة ويمشي كاتباً درامياً وروائياً مبدعاً بالقرب من مدينة زيورخ مسقط رأسه .

ولقد تألق ماكس فريش وأصبح إلى جانب فريدريش دورينيات عملاقاً من عبقاء كتاب المسرح والقصة في سويسرا وبصبح رائداً من رواد الأدب الألماني ويصعد إلى مسرح الشهرة العالمية .

لقد حصل ماكس فريش على عدة جوائز تقديرية تفوق في عددها بكثير عدد الجوائز التي حصل عليها فريدريش دورينيات ، نذكر منها على سبيل المثال : « جائزة فيلهلم رابه » لعام ١٩٥٥ و « جائزة جيورج بوشنر » لعام ١٩٦٢ و « جائزة ألفن الكبري » لمقاطعة نوردرين فيستفال الألمانية عن عام ١٩٦٢ و « جائزة فريدريش شيللر » لمقاطعة بادن فورتمبيرج عن عام ١٩٦٥ ، أما عن « جائزة نوبل » فإن حاله مثل حال معاصره الراحل دورينيات لم يحصل عليها ، وفي هذا المقام نقراً عن فبراكروينكر وهي تنتم

على صفحات جريدة « لوفينجارو » الفرنسية حيث تصفه إلى جانب دورينيات بأنه : « ثاني من كانوا يستحقون جائزة نوبل حيث أنه كان قد وضع أقدامه فعلاً على الطريق للمهد نيلها » .

إن ماكس فريش هو كاتب مسرحي وروائي يقف على قدم وساق إلى جانب عملاق سويسرا الأول الكاتب المسرحي الراحل فريدريش دورينيات فهو من خلال مسرحياته ورواياته يؤكد أن إنسان العصر الحديث لم يعد مبعراً عن ذاته ، بل أن أعماق وحقيقة جوهريه تخفيها القوالب النمطية والصور المشوهة ، تلك الصور الزائفة التي تتكشف بشكل جلي من خلال « رأي » المعاشين له من البشر فمثلاً في روايته بعنوان « شيلر » (١٩٥٤) نجد بطلها فنان النحت أناتول شتيلر يعرض علينا بنفسه ملامح شخصيته فهو يهرب إلى خارج البلاد ثم يعود تحت إسم آخر على أمل وتلقاً منه أن يكون بذلك قد أسدل الستار على معالم ذاتيته السابقة غير أن خطته التي رسمها تبوء بالفشل ويتم اكتشاف حقيقة امرأة ويودع في السجن وهناك يقوم بتدوين تاريخ حياته حيث يعود إلى بصيرته ويفطن إلى أن المرء لابد أن ينتهي به المطاف ويعود إلى شخصيته الأصلية وذاتيته الحقيقية حتى

ولو كانت حياته السابقة مليئة بالأخطاء وملطخة بالمشبهات . إنها رواية تعرض نوعاً من الرفض الإنساني ونجد ماكس فريش يعالج من خلالها مشكلة إنقسام الشخصية وانقسام الشخصية أو اللاشعور وهي تلك المشكلة التي تتخطى في عصرنا حدود المرض النفسي .

إن أعمال ماكس فريش هي مثل أعمال دورينيات تم تأليفها لتكون بمثابة « مخاض » فهي تتضمن مقترحات وأساليب تبحث في الصراع بين الفرد والمجتمع وفي كتابه هذه الرواية نجد فريش قد تأثر بأفكار الفيلسوف الدنمركي زورين كيركيغارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) ففي الجزء الثالث من الرواية ، في الكلمة الختامية للكتاب العام يرد ذكر إسم « كيركيغارد » عدة مرات كما أن الرواية بأكملها تمحور بالأفكار التي لها ارتباط بفلسفته فضلاً عن أن عقيدته « إما هذا أو ذلك » هي بمثابة شعار لرواية « شتيلر » بجزيئها . لقد حقق بطلها « شتيلر » نجاحاً كبيراً من خلال ممارسته لفن النحت لأنه يرفض أن يكون ذلك الفنان النحات الذي اختفى من سويسرا ويعمل نفس الاسم وهو يعرض بذلك معاناة الإنسان من الاختراب الدلالي أي اختراب الإنسان عن ذاته .



تاريخ حياة بطله الفنان أناتول شتيلر
مستخدماً الضمير الشخصي الأول
والضمير الشخصي الثالث .

أما عن ماكس فريش ككاتب
مسرحي فانتا تشير هنا إلى أهم أعماله
الدرامية وهي : « هاهم يغنون ثانية »
(١٩٤٦) و « عندما انتهت الحرب »
(١٩٤٩) و « الرجل الطيب ومشعلوا
الحرائق » (١٩٥٣) و « أندوررا »
(١٩٦١) و « دون جوان أو التفزل في
علم الهندسة » (١٩٥٣) وصياغه جديدة
عام ١٩٦٢ .

إن الممثلين الدراميين « هاهم
يغنون ثانية » و « عندما انتهت الحرب »
يطرحان سؤالاً وهو كيف استطاع
الشعب الألماني الغنى بحضارته الإنسانية
أن يغوص في أعماق البربرية ويحرك
مشاعر البشرية للتنديد بما خلفته الحرب
من ضحايا وأموات وفجار . إنها
إنكماش للعنانة تجتمع ما بعد الحرب
وثباتية محاولة للتبلل من الحرب ويجرمي
الحرب وما جلبوه من محنة يعيشها
الشعب الألماني ويعيشها معه العالم
أجمع .

أما مسرحيته « الرجل الطيب
ومشعلوا الحرائق » التي تعتبر « غشيلة
تعليمية بدون درس مستفاد » فهي بمثابة
مواجهة من جانب ماكس فريش للواقع
البربري المزجج بالمثل الإنسانية التي
تبدو ظاهرياً هدفاً ولكنها في الحقيقة هي
مجرد مثل يالیه فعلاً بسبب ما يجري من
خرقها كل يوم . إن ماكس فريش
يعرض من خلالها كيف إن التهورب من
المسؤولية خلف ويخلف كوارث إجتماعية
تسبب فيها الحروب العالمية
والدكتاتورية المتهلرة ويتساءل عن
الموقف الذي كان يجب على إنسان
عصرنا أن يتخذ إزاء هذه الأحداث .

والحقيقة هو أنه لا يسأل عن جوهر
الظواهر ولا على طبيعتها الاقتصادية
والسياسية ولكنه يستعرض مع القارىء
أو المشاهد كيفية التغلب على المخاطر
ليست على أنها مشاكل أخلاقية ولكن
على أنها مشاكل إجتماعية تهدد المجتمع
بشكل عام . انه فعلاً يبحث ويتقد



إن الفكرة التي تناولها هذه الرواية
ليست بجديدة بل تناولتها أفلام العديد
من الروائيين غير أن جوهر أحداث
رواية ماكس فريش « إسمى قد يكون
جانتيناين » تتشابه إلى حد كبير مع
جوهراً أحداث قصة الكاتب الإيطالي
لويجي بيرانديللو (١٨٦٧ - ١٩٣٦)
المعروفة بإسم « إل فوماتيا باسكال »
(١٩٤١) أي « المرحوم ماتيا باسكال »
ولا بد أن يكون ماكس فريش قد تأثر
بالروائي الإيطالي بيرانديللو وروايته
« المرحوم ماتيا باسكال » ، فقلد مات
بيرانديللو عام ١٩٣٦ ولم يبدأ فريش في
عمله الأدبي إلا آنذاك تقريباً ، وعلى
الرغم من أن ماكس فريش لم يذكر
بيرانديللو في كتاباته إلا مرتين أو ثلاث
مرات وطريقة عابرة ، إلا أنه مما
لا شك فيه هو أن الكاتب المسرحي
فريش لا بد أن يكون على علم بالأعمال
الدرامية لن سبقوه ، كما تجد أن فريش
قد سار على درب بيرانديللو في استخدام
تكنيك الراوي الذي إستخدمه في
روايته « المرحوم ماتيا باسكال » فلقد
إستخدم فريش نفس التكنيك بل
وأبعد في إستخدامه في ثلاثيته « شيللر »
و « هوموفابر » و « إسمى قد يكون
جانتيناين » ففي روايته « شيللر »
إستخدم فريش خدعه فنية رائعة
بالنسبة إلى تكنيك الراوي فنجد أنه يمكن

أما روايته « هوموفابر » (١٩٥٧)
التي اعتبرها ماكس فريش بمثابة
« تقرير » فهي إستعراض لنوع آخر من
الرفض الذاتي فأحداثها تلود حول
مهندس في حبيب يلوح له كل شيء
يمكن حسبانه ولا يعترف بالقدر ثم
يضطر إلى خوض مأساة لا مفر منها فهو
يصاب بخيبة أمل أمام صدفه جعلته
يعيش خلال رحلاته قصة حب مع
شقيقته فيموت قبل أن يتمكن من
إجتياز عنه عالم الخيال الذي أجبرته
الظروف على التواجد فيه . أما روايته
« إسمى قد يكون جانتيناين » (١٩٦٤)
التي تعتبر الجزء الثالث من « ثلاثية »
إلى جانب « شيللر » و « هوموفابر »
فنجد فريش يحاول من خلالها أيضاً
صلاح مشكله قسداً المسوسة
والشخصية . إنها تضم عرضاً لسيرة
حياة « رجل متوسط العمر يعود بالطائرة
من رحلة مصالحة اضطرب أن يقوم بها
فيجأة دون أن يعلم منها أحد » وفي أحد
الصحف اليومية المحلية التي قدمتها له
إحدى المضيفات بالطائرة يتصفح إعلاناً
خاصاً بوفاته ويصيح بذلك شاهداً خفياً
على تشييع جنازته ولكنه يقرر على
أساس أنه ذلك الشخص الذي فارق
الحياة ويتواجد الآن في غربة نائية
وعليه الاستفادة من خطأ الآخرين
وان يبدأ حياة جديدة .

ويعد. وتعتبر هذه المسرحية إلى جانب الرواية «شتيلر» أهم صراع لكتابتها ماكس فريش مع أسلوب التفكير المعقد للشخصية السويسرية.

وأحداث هذه المسرحية المريعة ذات الخلفية السياسية تدور حول بطلها الرجل الطيب المرح النشط في معاملاته التجارية الذي ينال جزاءه حيث أنه لم يرضخ للاعتراف بوجود الشر كما أن استعداده للانضياغ يدفعه إلى تقديم العون إلى مشعل الحرائق إلى أن يمترق هو نفسه معهم.

أما مسرحيته باسم «آندورا» والذي أعطى ماكس فريش تصورا لفكرتها في كشكول ذكرياته، حالها مثل حال معظم أعماله المسرحية والروائية فإن أحداثها تدور حول بطلها الشاب آندى الذي إلتقى عليه مجتمعه واعتبره يوديا ويرتضي في النهاية بالدور الذي فرضه عليه هذا الحكم المتحيز الصادر عن مجتمعه فيهار في بيته التي جنت عليه، تلك البيئة التي فقدت ضميرها وضاعت منها بصيرتها. أن هذا العمل الدرامي المميز يجعل المتفرج يدرك أن الشوقاوية والمتصرفة في المجتمع البروجوازي الحديث هما ظواهر دنيئة لا تزال تلعب دورها. دون أن تطفو ظاهرة جليلة على سطح السلوك البشري. أن هذه المسرحية تبدو وكأنها تطرح تساؤلا على القارئ والمتفرج عن

أسلوب الحياة الصحيح وعن إمكانية أن يصبح الإنسان إنسانا آخر في سلوكياته ومفاهيمه.

وأخيراً نألي إلى عمله المسرحي الكوميدي الرائع «دون جوان أو التنزل في علم الهندسة» فيكتينا هنا تقييم أحد معاصريه من النقد على الأرض الألمانية وهو هانس إيثون هولتورن عندما ألقى كلمه أمام أعضاء رابطته اللغة الحديث في شيكاغو بأمريكا عام ١٩٥٩ طارحا السؤال: «ما هي حضارة الغرب؟» وللإجابة على هذا السؤال تطرق إلى الحديث عن خمسة أبطال خمسة أعمال أدبية على الأرض الأوروبية يرى فيها قوة إبداع آدمي رائع كما يرى فيها تمجيلا حقيقيا للمجتمع الحضاري الأوروبي وذكر الأبطال الخمسة وهم: أوديب وهاملت ودون كيشوت ودون جوان وفلوست. وعن دون جوان أشار إلى أن هناك العديد من الأعمال الدرامية التي تناولت شخصية «دون جوان» إلا أن أحدث عمل آدمي هام عن «دون جوان» باللغة الألمانية هو تلك الكوميديا التي شمع جاذبية وذكاء بقلم الكاتب المسرحي السويسري ماكس فريش والتي صدرت عام ١٩٥٣ بعنوان: «دون جوان أو التنزل في علم الهندسة».

أن ماكس فريش يعرض علينا من خلالها تفسيراً مرحاً جليداً. أن الخبيثة

الحقيقية للبطل ليست فتاة على الإطلاق ولكنها علم هو علم الهندسة، وفيها نجد دون جوان يهجر النساء كي لا يفقد نفسه ويكون مصيره الضياع غير أنه ينتهي به المظالم ليكون أسيراً للإمرأة. أن السخرية التي تتكشف جوانب هذه الكوميديا تكمن في أن صراع دون جوان ضد الصورة التي يأخذها الجميع عنه هو تأكيد دائم لهذه الصورة.

وأهم عمل للكاتب السويسري الراحل ماكس فريش هو «كشكول ذكرياته» (١٩٦٦ - ١٩٧١) الذي هو بمثابة استعراض لظواهر الحياة الحديثة في شكل انكساعات ومعانف، كما أنه يعتبر في نفس الوقت سجلاً وثائقياً لمجمل أعمال كاتبه ماكس فريش ليس فقط الأعمال الروائية بل وأيضا الدرامية.

هذا وإن كان ماكس فريش قد رحل عنا وغاب عن سماء الفكر الأوروبي مثل معاصريه فريديش دورينيت إلا أن أعماله ستظل دائماً تذكرنا به وتتناوبا بالبحث والنقد والتحليل وأن تنال الإهتمام في مصر بقدر اهتمامنا بأعمال فريديش دورينيت، خصوصاً وأن موضوعات رواياته ومسرحياته تثير المناقشات العامة بشكل أكبر بكثير من موضوعات دورينيت الروائية والمسرحية، ففي الوقت الذي يبحث دورينيت في مسرحياته على وجه الخصوص عن نماذج جديدة لما طابعها الكوميدي المثير نجد أن عامل الإثارة عند فريش يتركز في المواجهة المستمرة بين ما هو عام وما هو خاص. وفي لقاء صحفي معه نشرت جريدة «ليبرا تسيون» الفرنسية عام ١٩٨٤ سئل عما إذا كان المرء يمكنه الفصل بين حياته وأعماله رد قائلا «إنني أجد أعمالاً تثير الأهتمام أكثر بكثير من حياتي». وما هو توماس هيوبرلين ينميه قائلا: «أن كتبه هي نوافذ — نوافذ تطل على الروح وعلى سويسرا وعلى العالم. أن ماكس فريش علمنا كيف نفكر ونشعر ونسأل. أن بوليكا في روايته «شتيلر» كانت المرأة الأولى التي أحبتها»





الساعة لادراك القوانين الجوهرية
الطائفة التي تحكم المتناقضات الحياتية ،
والمعرفة العلمية الرافضة لتثبيت ما هو
قائم والمؤمنة بصيرورة العالم وبقدرة
الانسان على حل تناقضاته على
الأرض ، وبأن إسماعته لإبداع الأمل ،
ليس لمجرد عرضه عرضاً متحفياً ، وإنما
لتقدمه وفق منظور اليوم المتجدد ،
وهكذا يصبح البحث والفحص
المستمرين للتراث الثقافي سبيلاً لتجديد
الحاضر على ضوء متوج الأمل .. إنها
العلاقة التفاعلية الخلاقة بين الأزمنة ،
يتجلى الانسان في قلبها فارساً يجتاز
القياسي متسلحاً بعقله ورؤيته العلمية في
اكتشاف المجهول وصياغة الغد .

ومن أجل هذا عقد في سيراكوزا
(سرقيوس) الإيطالية في الفترة من ١٠
إلى ١٤ ابريل الماضية المؤتمر الدولي
الثالث عشر لدراسة الدراما القديمة ،
طارحاً للبحث والتحقيق الدراما
الساتيرية ، والدراما الالهائية
(الملام) ، والدراما الهزلية (الايتالنا)
والتي تجمع في داخلها الفصول الفكاهية
القصيرة والمهازيل الشعبية ، وكذلك
كوميديا (التوجاتا) وذلك تحت اشراف
البروفيسور جيوسو موناكو مدير المعهد
القومي للدراما القديمة ، والذي اخرج
في العام الماضي مسرحية الفرس
لاسرخيوس في مسرح سيراكوزا
الروماني ، وقد اشتملت حلقة البحث
على دراسات حول الدراما الساتيرية
عند كل من اسخيلوس وسوفكليس
ويوريليس ، والدراما الساتيرية
والجناس الصغيرة في المسابقات
الدرامية واللامم الإغريقي واشكال
العروض الكوميديا الرومانية من مابم
وايتالنا وتوجاتا

هوية بحر متوسطية

وفي اطار هذا المؤتمر عقد الملتقى
الجديد للمعهد الدولي لمسرح البحر
المتوسط الذي يضم اسبانيا وفرنسا
وابيطاليا والمغرب وتونس ومصر
وفلسطين ، وقد دار الملتقى المحال حول
قضايا التعليم والبحث الدرامي في
نطاق بحث المعهد الدولي عن صيغة
مشتركة لثقافات بلدان حوض البحر

المؤتمر الدولي الثالث عشر للدراما القديمة

العنف والسلام من الواقع إلى الفضاء المسرحي

حسن عطية

الألم هنري مولر يستعد حالياً لتقديم
رؤيته المسرحية لأسطورة بروجيوس في
مهرجان برشلونة المسرحي هذا العام .
وفي أعطاف مدينة سيراكوزا بجزيرة
صقلية الايطالية ، ابنته الزمن القديم
بكل صراعاته بين المعرفة الاسطورية

مازال الهيج القديم للأسطورة
الإغريقية ماثلاً بين أيدينا حتى اليوم ..
ومازال التأثير السحري للدراما اليونانية
والرومانية يتسلل بين أعطافنا ، ويفجر
في نفوسنا الرغبة في معانقة المطلق ،
ومازلنا نرى إورستيه اسخيلوس تشتمل
في مصنع قديم بوسط ملويد ، وأوديب
سوفكليس يحملها الشاعر والسينائي
الايطالي الراحل بير باولو بازوليني من
طيبة اليونانية إلى أرض المغرب العربي
يحيط ابها بنواح أهل البرير ، وها هو



مسرحية «الفرس» في حوض المسرح الروماني بسيراكوزا

الأبيض المتوسط وسعيه لتحقيق التعاون بين تلك البلدان للوصول إلى تلك الحرية المشتركة ، وقد شارك في هذا الملتقى الناقد الألماني والاستاذ بجامعة برلين إرنست شوماخر ، والمظهر والدراماتورج الألماني فولفجانج ستورس والبرتغالي ادولفو جوتكين مدير مهرجان باليرمو الإيطالي للمسرح إلى جانب الإيطالي موناكو مدير المعهد القومي للدراما القديمة بيراكوزا والإيطالي فيليبا موروسو ، والفرنسي كلود ديجار يمني عن جمعية (أبيزال) لنشر المسرح الأيبري ومسرح أمريكا اللاتينية ، ومن الجانب الأسباني شارك كل من المظهر والناقد خوسيه مونليون رئيس تحرير مجلة (بريميراكتو) — الفصل الأول — المسرحية ، والمخرج فرانيسكو أورتيو مدير المركز الأسباني العربي للمسرح واستاذ الدراسات المسرحية بجامعة الكومبيلوتسي بمدريد والكتيب الدرامي مجيل ميديا بيكارو عن معهد الفن المسرحي بمدريد والباحثة والكتيبة الدرامية ماريسا باثيو عن مسرح (بوليوراما) ببرشلونة ، إلى جانب روبرتو جارثيا كيتيتانا مدير مركز الأندلس المسرحي بآشبيلية ، وغورخي أورثيا من جامعة علوم الاتصال بآشبيلية ، ومن الجانب العربي شارك أحمد البدرى مدير معهد الفن الدرامي والنشيط الثقافي بالمغرب وكتب هذه السطور عن أكاديمية الفنون المصرية .

وقد دارت مناقشات الملتقى حول أربعة محاور أساسية هي : المسرح في الجامعات ومدارس الفن الدرامي ، وورش وطلقات البحث في نطاق المهرجانات الدولية ، والحدوات الصيفية المسرحية ، وقد تم طرح مشروع لتحقيق التبادل العلمى بين أساتذة الجامعات والمعاهد المتخصصة في بلدان البحر المتوسط لمرض وجهات النظر القومية والسعي للوصول لفهم بحر متوسطي للمسرح ، عن طريق اختيار استاذ أو أكثر — من كل كلية أو معهد تخصصي يقوم بالتدريس في كليات ومعاهد البلدان الأخرى ، في شكل لقاء فكري حي بين الاستاذ الزائر وطلبة كل بلد ، أملا في الخروج من



أسر مدارس أوروبا الشمالية والوسطية المهيمنة على مفهوم حركة مسرح جنوب أوروبا بلدان افريقيا وغرب آسيا ، أي على يدان البحر المتوسط ، ورغبة في الوصول يوما لتأسيس مدرسة بحر متوسطي تخطط لصياغة إبداع خاص ، لا يقم على حركة الإبداع القومية ، وإنما يتحرك عبرها ويصوره غير مفروضة ، وهي في ذات الوقت حركة التاريخ وتتجاوز الخلافات السياسية الموقوتة ، وهو أمل نراه متفلا أكثر من اللازم وإن كنا لا نرفضه ، سعيًا منا لتحقيق ذلك الأمل الأكبر في البحث عن هوية متنايزة لنا .

فالهوية العربية مازالت بعد ، في طور التبلور ، وهي لا تنشأ من فراغ ، ولا تتواجد بالتاريخ ، وإنما يصنعها الواقع وادراك الإنسان العربي لاحتياجه إليها ، تخلصا من الاستلاب والتبعية الفكرية التي هي الطريق الصحيح للخلاص من كافة التبعيات الأخرى .

عرس البقرول

وفي إطار حركة المعهد الدولي لمسرح البحر المتوسط ، تم الاتفاق على دورة

منظمة متكاملة تحمل عنواناً أساسياً هو (العنف والسلام في مسرح البحر المتوسط) وتعتقد هذا العام داخل ملتقيات مهرجانات المسرح المتوسطي في باتراس باليونان ونابولي بإيطاليا ومارسيلا بفنسا ویرشلونة بإسبانيا وقطاج بتونس فضلا عن مهرجان الحيف بمجريد ، وسوف تصاحب الأبحاث المناقشة عروضاً تقدمها البلاد المشتركة في المعهد الدولي وفي ذلك يتم حاليا الأعداد لعرض (بروميثيوس) للآثاني هنري مولر ، و (الفرس) لاسخيلوس من اخراج اليوناني تيزودوروس تزروبولوس مدير مهرجان باتراس ، و (ذكريات اديبانو) للمرجيت جورمينار واخراج الفرنسي ماروزيوسكابارو مدير مسرح تورسكي بمارسيلا ، و (موقف النساء) للتركي ميمت يابدوز واخراج ريتشارد مارتون ، و (البحر المتوسط) لفرقة الس كوميدانتس ببرشلونة ، و (وقائع موت معلى) عن رواية جارثيا ماركيز واخراج سيلفادور تابورا لفرقة لاكوادرا بآشبيلية ، وأيضا (عرس البقرول) تأليف واخراج محمد ادريس لفرقة المسرح الوطني التونسي .

إن الحركة الحالية لتلك المجموعة المتسمة للمعهد الدولي لمسرح البحر المتوسط ، إنما تشكل في مسيرتها نوعا من البحث عن الهوية الشاملة أو المشتركة بين بلدان هذا البحر القديم ، وتعتمد علينا طرح قضية الانتهاكات المطروحة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ثم بقوة في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن حول الجذور الفرعونية الفينيقية العربية الإسلامية البحر متوسطية الغربية للهوية العربية ، ومدى التداخل بين الجذر والفرع ، ومدى التفاعل بين الماضي والحاضر ، خاصة وإن ثقافتنا الحالية مازالت تحمل آثار الفكر والابداع الفرعوني ، والإغريقي جنباً إلى جنب التراث العربي والإسلامي ، وهي قضية تتجاوز هذا العرض لوقائع ملتقى إلى بحث مفصل في الغد القريب .



ألوان

د. نادية البنهاوى

أميز الألوان .

قلت : « هذا صفيح » ، قالوا : « هذا ذهب » .

قلت : « هذا ذهب » ، قالوا : « ثرى » .

قلت : « هذه زهرة » ، قالوا : « ملققة » .

قلت : « هذه شجرة » ، قالوا : « لا ، بل جبل » .

حدقت بصرى . ركزت ذهفى . جمعت اشتات نفسى واسترجعت الماضى بحضارائه وقلت فرحة : « لكن لا ريب أن هذا اللون أبيض . وهذا أحمر . وهذا أسود .. وذاك أخضر .. بالتأكيد .. يستحيل عليكم هذه المرة أن تحفظوني . إن امتاز بحدّة البصر والبصيرة . »

جاءنى صوت من قريب ، رخيم متزن : « لا ، إن هذا الأبيض أسود .. والأسود أبيض .. والأخضر أصفر .. والأزرق أخضر .. »

قلت : « لكن هذه ألوان . لا يمكن أن يرى الإنسان اللون الواحد الوانا » .

قالوا : « للتعبد عنها والا اصابتنا مثلها بالجنون ، فلا نعد نرى لا الألوان ولا الأشياء .. نحن هكذا اصحاء . وغتلك آلاف الجنينيات .. ونعيش سعداء وكل شيء نسى . اكملت الطريق . وقلت : « فلاخن لنفسى » فنييت . وابتسمت . وقلت : « فلاسعد وحلى بنفس » .

تركت جسدى مهدله الرياح . وروحى تدغدغها نفحات من عطر البحر المهيم الساحر تحمله إلى النسيات .. وبصرى يستغرقه بريق البحر اللامع القضى .. رفعت وجهى إلى السماء فأرابتها صافية زرقاء .. لكنهم يقولون إنها سوداء .. وحيانا حمراء .

الليل موحش حزين . ودموع الليل تجترها دموعى . والرياح تصرخ تعريده . ونجمة تتلألأ فى السماء الملبدة بالسحب والغيوم .. ترتعش .. ثم تهوى فى الفضاء بعيدا وأنا وحيدة . ويقولون : « كل شيء نسى » . « كل شيء واحد . والله واحد والكون متحد .. » . « لست أنت ما خلقه الله لا تحده فيه .. ويصبح الكل واحد » .

أبكى . أصرخ . أفرق . لا يح . مادمت أتحرك . أسير . أتكلم . ولا زلت أتنتس . وأضحك . ويقولون : « كل شيء نسى » . سرت فى الطريق . حاولت أن لوى أمامى . أن أبصر (٧٤) الأشياء .

- «هأنذا قد جئت لك . وجئت لك معي بزهرة» .
 - «وكيف عرفت أن أحب الزهور ! أنا لم أخبرك» .
 - «واحضرت لك الكوميديا الإلهية التي كنت تسألين عنها» .

- «وكيف عرفت أني أريدها . أنا لم أسالك» .
 - «وجئت لك بموسيقى الحب والمرح والحزن والموت والحياة .. بموسيقى الله»
 - «من أنت ؟ ولماذا جئت بنفسك إلى أنا بالذات ؟»

- «أنا من خلقني الله من أجلك انت بالذات . جئت اضم وجودك إلى وجودي في صدري . احضن حيرتك وحزنك وقلقك .. جئت اهديء روحك . احضنها بعقلي وقلبي وجسدي .. بكيان ويماضي المصير النائر الأمل الحزين الأليم . انت حزن وألن وسعاق على الأرض .. انت الحقيقة التي كنت تبحث عنها» .

- «أريد أن أسالك سؤالاً سانجاً . لكنه يشغلي .. مالون هذه الزهرة التي تمسك بها الآن في يدك ؟»

- «أبيض» .
 - «الآن يمكن أن يكون أحمر أو أسود أو أخضر في آن واحد ؟»

- «بالطبع لا !»
 - «ولم لا ؟»
 - «لأنه أبيض . ولا يمكن للون الواحد أن يصبح ألواناً» .

- «أنت متفق معي إذن ان لونها أبيض . وابها زهرة . وإن هذا اللون الآخر أصفر .. وهذا أسود .. وذاك أخضر .. أليس كذلك ؟»

- «إن ما تسألين عنه ياحبيبي بدييات لا يستوجب الخلاف عليها ، والآراء حولها» .

- «معلومة ياروفقي . أنا أعرف أنها بدييات . ولهذا كنت حائرة . ولو لم تكن قد جئت إلى لاصبحت مجنونة عاقلة وسط هؤلاء تافهين مضللين .. أنا واثقة الآن .. انك حقيقة» .

- «لا تلمني أيها الصوت .. إن لمست حقيقة وقلت : ليس كل شيء نسي» .

- «ليس هذا اللون أبيض .. أنه رمادي»
 - «كيف ياحبيبي ! انه أبيض .. كيف أصبحت ترى ما كنت تراه أبيض .. ولم يزل .. رمادياً !»
 - «ربما .. ربما هو في الحقيقة أبيض .. وأنا الذي لم أهد (٧٥) قادراً على تمييز الألوان» .

تمت في تلك اللحظة .. أن احضن إنساناً .. احضن ثورته وصفائه .. خوله وذكائه .. غيره وشره .. قلقه وحيرته .. احضن وجوداً يحضن وجودي .

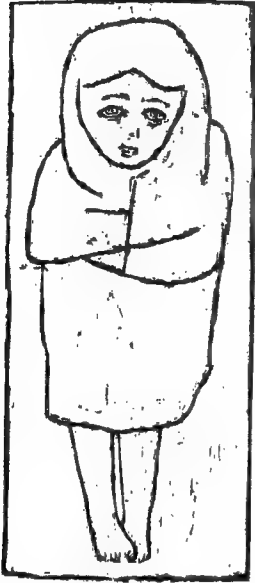
لما وجدني احضن غير البحر يروحي .
 أسرعت خطاي للالحة ، بقلب مرتعج ، هرباً من اللامبالاة المستقرة على وجوه الآخرين . ومن لافتات واضواء الطريق ، التي تنفسي على الفراش . اخضت حبي .. اخضت عقلي . دفنت مشاهري ، واسلمت روحي إلى مجهول .

«احضرت لك لبناً .. احضرت لك لبناً .. احضرت لك لبناً» . نفس الكلمات . يتنطق بها . وينصرف . ويأتى يكررها وينصرف .. يأتى وينصرف . من يكون هذا الإنسان ؟ ولماذا يكرر ما يقول دائماً ؟ ولماذا أحضر لي لبناً ؟ ومن أين جاء ؟ لا أدري .. ولم أفهم شيئاً .. ولم استطع أن أصرخ في وجهه أو أبعد عني .

أحسست يد فوق يدي تمسكة بها . تضغط عليها . تكاد تحفظها . يد إنسان ، رأيتها . وأحسست بها ثقيلة . ولم اسمع صوتاً والحجارة تزداد ضيقاً . وكل من الأحجار والجبال تهبط على . واليد تزداد ضغطاً . وروحي تزداد ثقلاً وعجزاً .

جاءتني جهاداً طويلاً مضيقاً حتى يمكنني الصراخ .. وأغيراً صرخت ثم بكيت .. واتسجت .. حتى استرحت .





« كيف ؟ وهو أمامك .. وقريب منك ! »

« ربما لأنه أمامي وقريب مني لم أعد أراه .. لكننا اقتربت من لون اختلطت وازدحت وأسى يبقى الألوان ، وانعكست عليه جميع الظلال ، فلا أجدني قادراً على رؤيته كما هو أو تمييزه من غيره من ألوان .. ولذا فعلت أن أحبت لونا ، وارتدت أن احتفظ به وبظلاله وأن أبقى حياً نابضاً في أمانتي ، إن ابتعد عني .. وأتأمله من بعيد في صمت فتزداد رؤيتي له وضوحاً وصفاء .

« كنت أظن العكس ، بالنسبة لي ولك . وإن كل شيء ليس نسبياً وأنا لن نحضن الحقيقة معاً .

« نحن إذن مختلفان .

« مختلفان !! »

« نعم .. في رؤية الألوان .

دوت لي أنف صرخة مزجرت بصوت طرقت ذبذباته المرتعشة قلبي المرتعج بمنف : « لا .. لا .. لا يستحيل أن تكون هذه هي الحقيقة !! »

ومع الفجر تساقطت فوق الزهور والأشجار والحشائش الخضراء آخر دموع الليل .

ومن بعيد رأيت زورقاً تتقاذفه الأمواج المتلاطمة بمنف وهو يبحث عن شاطئه يرسو فوقه .

وعلى الشاطئ كلب ذليل . أجرب . يسير وحيداً . على الرأس . يتحسس طريقه بآفاته وقمه .. « ربما كان يبحث عن ثقات خبز ، أو شيء أجهله » .. استوقفتي قليلاً .. نظرت إليه . ثم اكملت طريقتي . كان انعكاس ضوء الشمس الذهبي يتخلل أوراق الشجر الخضراء ويداعبها في رقة وحلوة .

وطيور البحر البيضاء ترلرف بحرية وانطلاق وسعادة فوق مياه البحر الفاروق في الصمت الصامع ، والغموض الملتق اللامبالي ، وأمواجه الغاضبة تقلب بقواقع الوديمة في ثنايا الرمال الناعمة بمنف ، خير مبالية بأسرارها .

والسياه صافية ممتدة نحو آفاق بعيدة مجهولة ، خير مبالية هي الأخرى بما يحدث تحتها .

التفتت قوقمة من فوق الرمال .. ووضعتها على أذن . سمعت صوتاً غريباً يأتي من بعيد . حاولت أن أفهم ما الذي تريد هذه القوقمة أن تبوح به .. لم أستطع .. فتركتها مع رفيقاتها . وواصلت طريقتي فوق الرمال التي لم أعد أدري أن كانت رمالاً .. كما أهرقها أم شيئاً آخر .

(٧٦)

وتذكرت أن فوق هذه الأرض التي أسير عليها الآن آخرون غيروا ساروا فوقها . وربما كانوا يعملون في صدورهم أسراراً وأحزاناً والأمل لم يبال بها غيرهم ، ودفنوا بها ، ربما تحت هذه الأرض نفسها . وأنا الآن أدوس عليهم بأسرارهم وأحزانهم بقدمي .

وفي يوم قريب أو بعيد سوف يأتي بعدي آخرون وينسسون فوق أسراري والآمل وأحزاني أنا أيضاً .

واصلت الطريق بخطوات مجهدة ثقيلة ، اشتريت خبزاً . واكملت السير في طريق ممتد طويل تحفه الأشجار من الجانبين حتى وجدت نفسي وسط المقابر .

الجهت نحو قبر أبي . أخرجت الحجر الذي كنت أحمله . فطعته فتاتاً صغيرة ، وألقيت بها فوق قبره — كما أوصى ايليوشا طفل ديستوفسكي الصغير أباه أن يفعل له ذلك بعد موته — لتأتي المصائب والطيور تفتط الفتات من فوق القبر ، كي لا يشعر بالوحدة





« الألهة .. »

ودراما الإنسان الطيب

(هذا صنع الألهة الذين حاكوا خيوط الدمار للبشر كي يمكن أن تكون هناك أغنية لمن هم على وشك الولادة) .

هوميروس

د . عصام عبد العزيز

خلل في نوايس الكون والأرض معا ، وعلى كافة المستويات ، لأنه طريق الزندقة والإلحاد ، طريق العصيان والتمرد ... ومن ثم وجب التشريع والعقاب .

وأمام تلك المواجهة — الذعر متكافة — يعرف الإنسان ، ومنذ البداية ، أنه الخاسر ومع ذلك ، وإن لم يحظ بشيء ، فيكتفيه حرية التمرد والثورة .. وحتى الموت . إن قوة الرفض التي بداخله — حتى وهو في حالة وقوف أمام الألهة — تجعله يرفض أن يكون إنسانا هامشيا في ذلك الكون ، إنها تجعله غير مباليا بلعنة الألهة أو حتى يعاقبها الأبدي . هذا الإنسان للتمرد يؤكد ذاته وحيوته عن طريق الرفض والتمرد وليس عن طريق « طيبته » وعلى ضوء ذلك ، فالألهة — دائما وأبدا — في حاجة إلى « إنسان طيب » أكثر من حاجتها إلى إنسان متمرد .

فقد حاول كل من (إله إبراهيم) و (إله الفارسي القديم) و (إلهة

في البدء كانت الكلمة . ثم كان الإنسان . وبالكلمة وقف الإنسان أمام الألهة : إما مؤمنا خاشعا وإما متمردا جاحدا . وفي كلتا الحالتين يكون الإنسان قد حدد موقفه من الألهة ويوضح شديد . متحملا بذلك تبعه ومسؤولية قراره الذي إختاره . انطلاقا من الحرية الكاملة التي يتمتع بها ، حتى ولو قاده تلك الحرية إلى المنفى الروحي العميق ، وإلى المهجران أوحى إلى الموت . وأثناء حالة وقوفه أمام الألهة .. ليس له من سبيل إلا الخضوع والإستسلام — طوعا أو كرها — لشئنة الألهة ... حيث يمكنه على السجود والصلاة في عرابها حتى يتاركة .. لأنه سيكون عند ذلك وفي هذه الحالة .. « إنسان طيب »

وفي نفس الوقت ، لدى الإنسان طريق آخر ، وإن كان محظوظا بالمخاطر واللغات ، هو طريق التمرد والثورة على كل شيء ... حتى على الألهة نفسها وعلى كونها خاصة ذلك الكون والذي يراه الإنسان — وبسبابة شديدة — وعلى المستوى الفكري والنفسى والميتافيزيقي .. كونا قاسيا ! ولتحقيق التوازن الدقيق في الكون والمحافظة على نوايسه وشرائعه .. ترى الألهة أن هذا الطريق يؤدي إلى إحداث

برخت » — آلهة برخت الدرامية — العثور على إنسان طيب يسكن هذا العالم الأرضي ، كي تستقيم الأمور ، ولكي يهان العالم من الدمار وخاصة أن صراخ البشر قد كثر ، ودخلتهم قد عظمت جدا « ومع نزول تلك الألهة إلى العالم الأرضي ، في صور وأشكال مختلفة ، تبدأ عملية البحث العمل والفعل عن إنسان طيب بين البشر ، حيث يصحب ذلك ، منح الثواب وإزالة العقاب أيضا .. عند ذلك ، يبدأ كل شيء في التحرك ، وتبدأ الرحلة الفعلية لتدمير العالم ، وتبدأ معها المسألة الحقيقية للإنسان .

ولكن ومن ناحية أخرى ، كان يمكن للإنسان أن يؤدي دوره مع الألهة ، وبذلكه شديد ، كان يكفي فقط ومنذ البداية أن يشرح للألهة أحوال هذا العالم المتناقض والمتقسم على نفسه ، كان يكفي أن يوضح لهم وحدته وتماسكه في هذا الكون القاسي والذي لا يرحم فيه أحد . كان يمكن له أن يشكو من ثقل وقسوة القوانين الجبرية والإلحائية والميتافيزيقية ، والتي يبرز تحت ظلها الإنسان من خلال حياته القصيرة ومن خلال تجربته الحية ، التجربة الأرضية العاشية .

كان يمكن للإنسان الإستفادة من رحلة الألهة إلى عالما الأرضي ، كفرصة متاحة ومطروحة أمامه لكي يستغلها لصالحه وإلى أقصى درجة وإلى أبعد غاية ، مؤكدا وجوده في هذا الكون كقوة خيرة فعالة ومؤثرة وخاصة أن تجربة الحياة قد صهرته . فقد كان يجب عليه أن يعمل كل قوته وإرادته للحد من شهواته الجسدية والعقلية — ولو مؤقتا — مستغلا كل إمكانياته البشرية ، فجرا كل طاقات الخير والحب التي بداخله لكي يجعل دفة وعجلة العالم تسير معه ، لصالحه ولصالح الجنس البشري ... كي يتفروجه العالم ولكي يتفريعه الإنسان .. كي يشرق فجر جديد للإنسانية . كان يمكن للإنسان .. وبشي الطرق — أن يتيح للألهة فرصة العور على « إنسان طيب » كي ينفذ العالم من الدمار ، إنسان طيب يرضى غرورها وتعاليمها ويتوافق معها ومع نوايسها الكونية ، رغم أنه يسكن هذا العالم الأرضي المخيف ورغم أنه — وأيضا في حاله حصار . كان يمكن أن يكون (٧٧)

« الإنسان الطيب » أملاً أخيراً في إنقاذ العالم من الدمار .

ولكن للأسف ، فقد أحبط الأمل الأخير للإنسان وأفلتت منه فرصة العثور على إنسان طيب فقد كانت تلك هي فرصة الإنسان الذهية والضائعة منه أيضاً على مدار الزمن .

فقد فشل « إله إبراهيم » في العثور على عشر أبرار يمكن لهم حفظ العالم من الدمار ! وأحبطت « آلهة برخت » - آلهة الدراية - إلى درجة البأس وبشكل قاسي ، في العثور على إنسان واحد يكون جيداً بأن يطلق عليه « إنسان طيب » (وذلك خلال عمل برخت الدرامي « الإنسان الطيب في ستون »)

يقول الإله الأول - إله برخت الدرامي - (لقد حاك الشك في صدور الكثيرين - ومنهم بعض الآلهة - في أنه لا يزال يوجد ناس طيبون ومن أجل معرفة ذلك خصوصاً قمنا برحلتنا هذه) هذا وقد نجح الإله الفارسي القديم في العثور على إنسانه الطيب والذي يحمل في قلبه^(١) وروحه الصورة الكاملة للبشرى ، وهي في قمة وأقصى متنهاها . صورته مقبحة بالحب والسلام لكافة البشر حيث كان يصل دائماً من أجل خلاص العالم غير أن ذلك « الإنسان الطيب » ، كان إنساناً مهيباً يعيش وحيداً في الغراء ، ملحد لا يؤمن

بالآله الفارس ، نفس الإله الذي وجه وباركه .

للعن الأخير قاس وحاد ، والمضارقة واضحة رغم ازدواجها ورغم المראה التي تولدها في نفوسنا .

ولتوضيح ذلك لا بد لنا من إلقاء الضوء على تلك الآلهة من ناحية ، وعلى ذلك الإنسان ، الإنسان المتمرد في هذا الكون من ناحية أخرى .

كما لا بد من تسليط الضوء أيضاً على جوهر الأوضاع والعلاقات الدينية والكونية والفلسفية والإجتماعية . . والتي تربط الإنسان بخالفه ، والتي تربطه أيضاً بعالمه الأرضي وخاصة من خلال تحليل ودراسة « إنسان برخت الطيب » ، على ضوء أن الصراخ . . أو المواجهة بين الآلهة وبين الإنسان هو صراعاً ميتافيزيقياً ومواجهة دينية لا هدية أولاً وأخيراً .

فعمليات هروب أو مواجهة الإنسان لبقدره . . كانت وما زالت مستمرة منذ سوفوكليس وإلى ما بعد سارتر ، منذ بدء الخليقة وإلى الآن .

يذكر العهد القديم ، هذه القصة الدينية والتي لاشك عندي في أن برخت قد استغاد منها في رايته (الإنسان الطيب في ستون) .

فنعلمنا ظهر الرب لإبراهيم « عند بلوطات عمرا وهو جالس في باب الخيمة وقت حر النهار فرفع عينيه ونظر وإذا ثلثة رجال

واقفون لديه . فلما نظر ركض لإستقبالهم من باب الخيمة ومسجد إلى الأرض . . . ثم قام الرجال من هناك وتطلعون نحو سدوم . وكان إبراهيم ماشياً معهم ليضيهم . فقال الرب هل أخفى عن إبراهيم ما أنا فاعله . . وقال الرب إن صراخ سدوم وعموره قد كثر وخطيتهم قد عظمت جداً . أنزل وأرى هل فعلوا بالتمام حسب صراخها الآن إلى . وإلا فاعلم . وإنصرف الرجال من هناك وذهبوا نحو سدوم . وأما إبراهيم فكان لم يزل قائماً أمام الرب .

فتقدم إبراهيم وقال أفتهلك البار مع الأئيم . عسى أن يكون خمسون باراً في المدينة أفتهلك المكان ولا تصنع عنه من أجل الخمسين باراً الذين فيه حاشاً لك أن تفعل مثل هذا الأمر أن تميت البار مع الأئيم فيكون البار كالأئيم . حاشاً لك أديان كل الأرض لا يصنع عدلاً . فقال الرب إن وجدت في سدوم حسين باراً في المدينة فإني أصفح عن المكان كله من أجلهم . فأجاب إبراهيم وقال إن قد شرعت أكلم المولى وأنا تراب ورماد . ربما نقضى الخمسون باراً خسة . أهلك كل المدينة بالخسة . قال لا أهلك إن وجدت هناك خمس وأربعين . فقام يكلمه أيضاً وقال عسى أن يوجد هناك أربعون . فقال لا أفعل من أجل الأربعين . فقال لا يسخط المولى فأتكلم . عسى أن يوجد هنا ثلاثون فقال لا أعرف أن وجدت هناك ثلاثين . فقال إن قد شرعت أكلم المولى ، عسى أن يوجد هناك عشرون . فقال لا أهلك من أجل العشرين . فقال لا يسخط المولى فأتكلم هذه المرة فقط . عسى أن يوجد هناك عشرة . فقال لا أهلك من أجل العشرة . وذهب الرب عندما فرغ من الكلام مع إبراهيم ورجع إبراهيم إلى مكانه^(٢)

فللعن الديني والفلسفي لتلك القصة الدينية ، كان واضحاً وبلغاً أيضاً . لقد فشل « إله إبراهيم » في العثور على عشر أبرار يمكن لهم إنقاذ سدوم وأهلها من الدمار لأنه كان واقفاً تمام الثقة من أنه لا يوجد « إنسان طيب » خير في سدوم . ومن ثم ، يكون الهدف الأساسي من نزول الرب هو تدميرها ، ويكون الحوار الرائع الذي دار بين الرب وبين إبراهيم ، ليس إلا دليلاً



قائما على مساحة صدر الرب ذاته : وعلى نذرة الرب على أفتاح إبراهيم . إذ ليس صمت أبراهيم ورجوعه إلى مكانه الأول إلا دليلا واضحا على أحباط أبراهيم نفسه ونقله من الحصول على إنسان بار !!

ونجد في القرآن الكريم « وفي سورة البقرة » حوارا بين الله وبين الملائكة حول الإنسان أيضا . « وإذا قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون » (٣)

فمن خلال ذلك الحوار البين ، ندرك أن الله قد جحد الإنسان وباركه عندما إختاره ليكون خليفة على الأرض . غير أن إعتراض الملائكة على ذلك ، كان اعتراضا مسبقا ! إذ لا ندري هنا ، كيف استطاعت الملائكة أن تكون فكره عن الإنسان وأن تبدى رأيا وتصدر أحكامها على مخلوق لم يخلق بعد ١١٩ . فقد إتهم بالفساد ويسفك الدماء حتى وقبل خلقه وبذلك ، يكون الظلم أيضا قد وقع على الإنسان عندما كان شيئا منسيا .

بينا لا تدع السورة مجالا للشك في أن الله عنده علم اليقين ، وإنه كان على وعي تام بالإنسان وفي جميع مراحل ، وأن الإنسان عن طريق عقله وفكره ، ودينه وإيمانه . يستطيع أن يسلك سلوكا جديرا به كإنسان .

إن في جواب الله ورده على الملائكة هو بمثابة « دفاع عن الإنسان » الذي حمل الأمانة . وفي هذا الكفاية .

أما بالنسبة للإله الفارسي القديم ، فقد إكتفى بأن أرسل ملاكه للبحث عن إنسان طيب ، بينما ظل هو مكانه ، وجلسا على عرشه السماوي ، بعيدا عن العالم الأرضي المخيف ، منتظرا تقرير الملاك عن أحوال البشر .

وفي تصوري ، أن المضمون الديني والفلسفي للأسطورة الفارسية القديمة ، المرتبطة بتصوير علاقة الإله بالإنسان ، يعتبر مدخلا أساسيا للدراسة مسرحية برخت (الإنسان الطيبني ستسوان) ليس فقط لكونها مصدرا من مصادر برخت المتعددة ، بل لأنها تثير كثير من القضايا الدينية والميتافيزيقية والإجتماعية وبأشكال وزوايا

متعددة . إذ أنها تجعل الفكر الإنساني يدرك تماما ، أن الفلسفات الحديثة والمعاصرة ، لا تنبع من فراغ بل هي إمتداد متواصل للفكر الإنساني عبر التاريخ ، ذلك الفكر الذي يربط الحضارات القديمة بالحديثة في حركة ديناميكية مستمرة ، وخاصة في مجال الفكر الديني .

فإذا كانت الأسطورة تسلط الضوء ، على حقيقة علاقة الإنسان بالخالق في هذا الكون ، فلذلك لأنها تتناول موضوعا ميتافيزيقيا في جوهره .

وتروي تلك الأسطورة الفارسية ، قصة الإله الذي أرسل — أمامه — ملاكه للبحث عن إنسان طيب يسكن هذا العالم . وأثناء طواف ودوران الملاك حول الأرض كي يستطلع سرائر البشر ، أصيب بالملع والاضطهاد والفقر ، والإحتلال والشنود بين أهل الأرض — هؤلاء البشر للملائكة — لقد رأى الصلوات الكاذبة ، والصدقات الملعن عنها ، غياب العدل . . . فعاد للملاك لأعنا الأرض ومن عليها « حلامه اليأس وخيبة الأمل إلى نقطة وعطة إنطلاقه الأولى .

وأثناء تحليق الملاك ، إستعدادا للعودة ، شاهد جميعا يرعك وحيدا وسط العراء ، لكي يصل صلته الطقسية أمام إلهه ، إله خشى يتخذ من شمال خشى مأوى له . فأدرك أنه وثني . كان الرجل الممجى يبكي بكاء شديدا وهو يعان من الألم ، وكان يدعو — من كل قلبه وروحه — ذلك الإله الخشى كي يشمل الخير والحب كافة البشر فقد كان قلبه مفعما بالحب والسلام والرغبة في منح الخلاص للبشر .

عاد الملاك إلى الإله وأخبره بفضاعة ما شاهده من أوضاع لا إنسانية ، كما أخبره بأمر ذلك الممجى الملحد وصلاته الوثنية والتي يتجاهل فيها الإله الخالق نفسه . آمن الإله الفكر ، ثم أعلن لملاكه ، أن الخير والمحبة والسلام . . سوف ينطق من قلب هذا الممجى حتى يغطي الأرض ، ذلك لأن الدين في جوهره محبة وغطاء وسلام وليس طقوس وتراثيل صلاة زائفة . لقد كان ذلك الممجى بمثابة ، صخره الإيمان الحقيقي في هذا العالم . تماما مثلما قال السيد المسيح لبطرس : (وأنا أقول لك أيضا أنت

بطرس ، وعلى هذه الصخرة إبنى كنيسة وأبواب الجحيم لن تقوى عليها) (٤)

ذلك لأن الإيمان العميق بالخالق والتابع من داخل الإنسان ، يصبح مثل الصخرة الراسخة . ذلك لأن الخالق يكمن في ذاته وفي جوهره ، وفي الإيمان الغيبي به وجوده ، وفي التسليم الكامل بشؤاميه وتعاليمه وبحكمته . والدين في جوهره ، هو العلاقة الصميمية التي تربط الإنسان بخالقه ، وليس فقط مجرد شاعر لا هوته جوفاء . ذلك لأن الله ينظر إلى القلوب ، ويمد يد الشفافية الإنسانية التي يجعلها الإنسان بين جوارحه لكي يجعله يرتفع بها عن الصفات والأخفاف ، مدركا أن الدين هو المحبة ، والله هو المحبة الكاملة أيضا .

فالله هو ذلك المعبود الخالق لكل شيء ، والملائع لكل شيء أيضا في هذه الحياة . إنه الرحمة والتسامح والعدل والفقراء ، إنه وحده الذي يغفر الذنوب ويحو خطايا البشر . وهو وحده الذي يمنح الخلاص .

فالإيمان بالخالق أولا ، يقود إلى الإيمان بوجوده وتعاليمه وشعائره . وحلقة الوصل هي الصلاة ، وهي الوسيلة التي تقود إلى العبودية في الله . ذلك لأن الإيمان يجعل الإنسان يتقبل كل ما يأتي مع الغيب شيء ، ودون أن يكون لديه حتى فرصة للإعتراض . لأن ذلك الإعتراض والتعمد يعتبر كفرا بمشيئة الخالق . وكون الإنسان في هذا العالم وحيدا يجعله في حاجة إلى طلب العون والبلوى لا يأتي — عند الإنسان المؤمن — إلا بمدد من عند الله . وبالتالي فالإنسان المؤمن في حاجة إلى الخالق وإلى الشرائع الدينية والكتب السماوية والتي تقوده إلى الخلاص لقد تقبل المسيح خطايا البشر لأنهم ضعفاء وخطاه ، وهم في حاجة إلى التوبة بقول المسيح « إني أريد رحمة لا ذبيحة ، لأن لم أتدعو أبرارا بل خطاه إلى التوبة » . (٥)

لقد رفع المسيح عنهم خطاياهم و « إرذالهم وأحلامهم الثقيلة ، مضحيًا بنفسه في سبيلهم عن طريق المعاناة والصلب .

لقد كانت سعادة الإله الفارسي القديم كثيرة وعظيمة ، حين عثر على إنسان طيب (٧٨)

شيء مستباحا كالفن والسرقة والدعارة والتسول ... في ستوان يصبح الفقر عدوا وتقضي للدين !

فكيف يمكن للإنسان أن يكون طيبا إذا كان فقيرا ؟ كيف يستطيع أن يساعد الآخرين بينما هو نفسه عاجزا على أن يساعد ذاته ؟ !

فالمفروض كما تعرف جيدا ، إنه إذا أراد الإنسان أن يكون طيبا وجب عليه وبإسبغ الطرق ، أن يتبع الوصايا الدينية السأوية ، ولكن كيف ؟ هذا هو السؤال ؟

تقول سن ق : (إى أريد أن أكون طيبة ، ولكن كيف يتساق أن أن أضع الإيجار ؟ .. ولهذا أعترف لكم بأن أبغض نفسى كى أستطيع أن أعيش ، وحتى مع هذا لا يتيسر لى أن أعيش ... حقا لى أود ويسعدنى أن أستمسك بالأوامر الإلهية ، وأطيع الوالدين ، وأسلك الطريق للمستقيم ، ولا شيء يسعدنى أكثر من ألا أطمع فى بيت جارى .. وما أسعدنى أن أخلص لرجل ! ولا يسرنى أبدا أن أستغل الغير وأسلب الضعفاء وأسوأهم ولكن كيف أستطيع هذا كله ؟ كيف ؟ إلى أقصى بعض الأوامر الإلهية ، ولكن هذا لا يكفى لكسب قوق .]

هذا هو الوضع الإنسان فى ستوان ، والذي لا يفصل عن الوضع الاجتماعى وضاحه فى زمن الفقر . إن التناقض صارخ بين وضع الإنسان وبين ضرورة التمسك بالأوامر الإلهية وبين حقه فى أن يعيش . ، فعند ذلك تصبح كل الطرق مشروعة بل عندما يسود الفقر لا يوجد حتى الوقت للتفكير فى الإله ، فهذا رجل يصرخ فى وجه واتنج السقا (عشنا من أهتك ! إن لدينا هموما أخرى) (١١) بل إن واتنج نفسه وفى لحظة يأسى يقول - وهو الذى كان أول من خرج لإستقبال الألهة - (وما دمت لم أستطع أن أفعل شيئا هؤلاء الإلهة الذين أعبدهم ، فلن أريد الرجول عن ستوان لأختبئ عن عيوسهم) . إهمال الإلهة والمهروب أيضا من الإلهة (١٢)

وذلك لأن الزمان خفيف وستوان جعيم والفقر يتبع كل شيء . حتى الإنسان والأله . هذا ويبدو أن ألهة برخت - أفتنه الدرامية - ألهة تعيسة أيضا - فهى موضع



سنرى ، حتى وبعد القراءة أو مشاهدة المرض الدرامى . فكثيرا ما يستمد الإنسان بعقبات مختلفة بل ومفرقة فى التعقيد ، بين رغبته فى فعل الخير يدافع من الطيبة الإنسانية التى بداخله ، ويدافع من النزعات الدينية التى ترسبت فى عقله ووجدانه .. وبين حقيقة العالم وأزماته العصبية وطبيعة الظروف الإنسانية والاجتماعية للبشر على أرض الواقع . فالسؤال الذى كانت تطرحه المدرسة الطبيعية والواقعية ، عما إذا كان الحسنى فى الإنسان وطبيعته أم فى العالم ؟ ما زال يدور إلى الآن . وقد عرضه لنا برخت فى شيء من التركيز . يقول الإله الثالث : ... العالم لا يمكن أن يعيش فيه أحد . لابد أن تسلموا بذلك .

الإله الأول : ... كلا بل الناس هو الذين لا يسألون شيئا .
الإله الثالث : لأن العالم بارد جدا !
الإله الشاق : أن الناس ضعاف جدا (٨)

فيذا كان العالم باردا والناس ضعافا لا يسألون شيئا ! فكيف يمكن أن تسير الحياة ، وخاصة فى مجتمع مثل ستوان حيث يسود الفقر ؟
فعندما يسود الفقر مجتمع ما ، يصبح كل

ذلك لأن الإنسان الذى يملك المحبة يمنحها للإنسانية ، بصرف النظر عن معبوده أو دينه ، أوجنه .

وبهذا يكون الإله الفارسى "قد ضحى أيضا بذاته وبألوهيته وبإمباراته فى سبيل المحبة والخير والسلام الذى وجده فى قلب ذلك الإنسان الممجي رغم أنه رثى . ومن ثم ، يكون ذلك الإله الفارسى قد منح الإنسان الحرية الكاملة ، وخاصة الحرية الدينية ، لإختيار معبوده ، والحرية فى الوصول إلى الخلاص والمحبة خلال أى سبيل يختاره الإنسان . لقد بارك هذا الإله الحرية الإنسانية والحرية الدينية أيضا .

أما فى عمل برخت الدرامى (الإنسان الطيب) ، فالأمر يختلف اختلافا كبيرا ، ذلك لأن واتنج السقا والذي خرج لإستقبال الإلهة الثالث - نفس الثالث الذى ظهر لإبراهيم ، كان على علم مسبق بأن الإلهة حتى أتته إلى مدينة ستوان ، وذلك لإتقاذ المدينة ، - وليس لتدميرها مثلما فعل إله إبراهيم - حيث قد إرتفعت شكوى الناس وصرائحهم إلى السماء ، لإتقاذهم مما هم فيه من فقر وجوع ورأس ، ذلك لأن الجميع قد اعتقدوا بأنه لا يمكن لغير الإلهة تدميرهم .

كانت ستوان تعرف بتلك الزيارة ، من حين لم يعرف كل من أهل سادوم وأهل فارس قصة وموضوع وغرض الزيارة . بل داهمتهم المفاجأة وأخذوا غيلة .

وقد صدق برخت وعده حين أحضر الألهة للمدينة للبحث عن إنسان طيب . أى أن الحفيد الأساسى والجوهري من حضور الإلهة كان واضحا منذ البداية . فالألهة تريد ببساطة (أن تحرس) السنة الذين يزعمون أنه لا حياة للأخير على هذه الأرض) ذلك لأن نص المعاهدة التى قررها الألهة هى أن (. . . العالم يمكن أن يظل كما هو ، لو وجد عدد كاف من الناس الطيبين الذين يستطيعون أن يعيشوا عيشة جدية بالإنسان) ومن خلال رحلة الألهة ، يلعب برخت لعبته الكبرى حين يبرز لنا وللعالم مأساة الإنسان فى هذا العالم ، وحين يؤكد وبصورة لا تدع مجالا للشك ، مرارة الإنسان الذى يدرك ما حوله ، والذي يفكر فى نفسه وفى الآخرين وفى الألهة والعالم . . . ويتركنا برخت فى مرارة شديدة - وهو يقر بذلك مرارا ، كما

شك من الناس أنفسهم . إذ يقول رجل من عامه الناس : (كيف يتأتى لي أن أعرف أن أمثلك هؤلاء هم حقاً الله) . (١٦)

وهذا يذكرنا بما طرحه سارتر حين تسامل عن موقف الإنسان وفعله حين يظهر له ملاك . فكيف يعرف هذا الإنسان أن ما ظهر له حقاً ملاك وليس بشيطان ؟ فإذا كان المقصود من تسأل سارتر هذا ، جواباً لموفقاً وجوباً . فإن تسأل برخت كان مفرقاً في اللاهوت بالالهة أنفسهم . فهناك إشارة واضحة لبرخت ، وعلى لسان الالهة أنفسهم من أنهم لا يتدخلون في شؤون البشر كما كان متوقفاً .

وانتج : . . والناس يعرفون أن إقليم كوان إثنائته التضاضات منذ عشرات السنين الإله الثاني : صحيح ؟ ولماذا ؟

وانتج : لأنهم هناك لا يخافون الله . الإله الثاني : حماقة ، بل السبب هو أنهم تركوا السد بنهاراً (١٧)

فأله يهدا عن شؤون البشر ، بل إن ما يقيم بالبشر من شر ينبع من ذاتهم ومن أفعالهم وبذلك يعمل برخت البشر مسؤولية أفعالهم .

إن الإنسان ليشفق على اله برخت لأننا ألهة تمسه عاجزه ، أنهم متفرجون فقط ، هم لا يتدخلون في المسائل الاقتصادية ولا فهمون شيئاً في الأعمال التجارية ولا حتى في الحب ، بل قد تعرض الإله الثالث للضرب عندما حاول فض نزاع بين البشر . فلا أحد يبالي بوجودهم ، بل هم يتسألون : (هل نحن نغيثون إلى هذا الحد) ؟ (١٨)

الوحيلة التي يلقنهم هي المومس من ق ، وهي التي لا ترفض أحداً . وفي خوف وحرص شديد تمنح الألهة شئ في مبلغاً من المال كي تصلح أحوالها ، مؤكدين لها عدم إعلان ذلك على الناس لربما يساء تفسير ذلك . ونحن لا نندري هنا عن السبب الحقيقي من خوف الألهة ؟ أم وما الذي تخشاه الألهة ؟ أمن الناس ؟ أم من الذي أرسلهم ؟

ذلك هو برخت . . . وهذا هو أسلوب فته .

ثم يواصل برخت لعبته وإكتشافاته أيضاً ، فعندما تقيم شئ في دكان

سجائر لتعيش منه ، يتكالب عليها جميع معارفها والطفيلين الذين يتعيشون عاله عليها . ولكونها إنسانة طيبة ، ولكونها الضواحي كما كانت تسمى ، ولكونها لا تستطيع أن تقول : لا ، ولأنها تعطف على الجميع ، عملاً بالوصايا الدينية . نجد أنها تحسر كل شيء ، ذلك لأن طبيعتها عقدها إلى الخراب وتستغل ببشاعة من كل الناس وعلى جميع المستويات ومن ثم تخاف لنفسها شخصية ابن العم شوي تا ، وذلك لكي تعيد الإنزان إلى نفسها ، لأن تلك الشخصية فيض الشخصية الأولى . وتتجسج في ذلك وتحافظ بذلك على مصالحها . ومن ثم ، فهي شئ في وشئ ، وتمازج ما وهي بذلك تحقق التوازن التي أرادته لنفسها ، فشوي تاهو السد المتبع الذي أقامته بنفسها وضد نفسها وضد طبيعتها الحرة كي تستطيع العيش في تلك الحياة .

ومن خلال تلك التجربة ، يعرض برخت - ويشكل واقع وقاس أيضاً - بعض الأفكار المضادة للمسيح أي بعض الأفكار اللاتينية واللاهوتية مسيحية . فعندما يقول المسيح : (ماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه . يرى برخت



ويرهن على أنه ، ماذا ينفع الإنسان لو خسر نفسه وخسر العالم أيضاً . فإن هذا سوف يقوده حتى إلى التهلكة والموت وإلى العدم .

وإذا قال المسيح [إسألوا تعطلوا . اطلبوا تمجدوا . اقربوا يفتح لكم . لأن كل من يسأل يأخذ . ومن يطلب يجد . ومن يفرح يفتح له] ، فإن ذلك ما فعلته شئ ق ، فقد فتحت بيته وأعطت الجميع ، وكل من يطلب شيئاً تمنحه إياه . . . ولهذا أفلست وفشلت في كل شيء ، حتى في خيها . وهذا ما يؤكد وانتج (لقد أخفقت في حبها لأنها إتبعت الوصية التي تقول أحب جارك . .) بل تصل شئ ق إلى النتيجة التالية (وإذا ساعدت شخصاً ضائعاً ضاعت معه) . (١٩)

ومن ثم فالنتيجة التي يصل إليها الاله هي أنه في هذا العالم لا يوجد إنسان طيب ذلك لأنه (ما من أحد بعد يخاف الله . هذه هي الحقيقة الصريحة التي لا تريدون أن تروها بأعينكم . لقد أخفقت مهمتنا ، أقروا بذلك) . (٢٠)

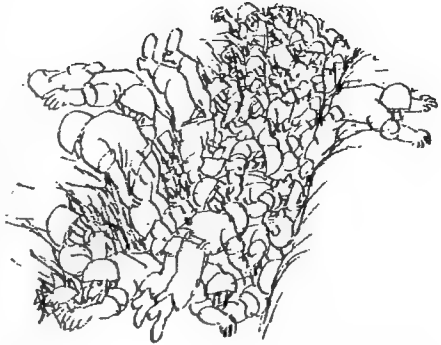
فهذا هو التناقض الصارخ ، الذي وقعت فيه الالهة أنفسهم ، فليست المشكلة في الخوف من الله ، بل المشكلة الحقيقية هي أن (العالم لا يمكن أن يعيش فيه أحد) . العالم يفرض على الإنسان أن يكون ذليلاً ولا مكان فيه للحملان . .

ثم يواصل برخت هجومه العنيف على كل شيء من تلك الأفكار الدينية ، بل تصل قدرته إلى أن يجعل الالهة - أخته الدرامية - نفسها تتشكل في كل شيء حتى في ذاتها في وجودها .

يقول الإله الأول (هل علينا أن نتعرف بأن أوبرنا قاتلة ؟ هل علينا أن نتخل من أوبرنا . . هل ينبغي تغيير العالم ؟ كيف ؟ عن طريق من ؟ لا كل شيء في نظام) أي نظام ؟ فإذا كان هذا هو حال الالهة بعد تلك التجربة الأرضية ، فكيف يكون حال الإنسان نفسه في هذا العالم الذي لا يطاق والذي جعله برخت عبلاً عارياً ! فليس هناك أبغ من ذلك الوصف الذي أفلت من شققي الإله الأول :

(أي عالم هذا الذي وجدناه ؟ شقاء ، إنحطاط ، سفالة في كل مكان) أما الإله الثالث فيعترف لنا صراحة (يبدو أن أوبرنا) (٢١)

هذا الرجل ليس سوى هروب متعمد من أسئلة شن تي القاسية والمنطقية أيضا . ذلك لأن تلك التجربة قد شككت الأله في حقيقة العلاقة بين عالم الأله وعالم الإنسان وهزت عقائدهم في كثير من القضايا والتي سبق أن طرحناها من خلال تلك السطور . بل نجد أنهم يسمحون — بعد الإقتراع — أوريا من خلال اليأس العارم ! ولا ندري كيف ؟ يسمحون بظهور شوى تا ولومرة كل شهر لكن نحصى مصالحها ، وأيضا يلغون لها بكلمات عابرة (بل تستطيعين البقاء ، كونين طيبة فقط ، وكل شيء يصير حسنا) . هنا — وأيضا — يوقع برخت الأله في مصيبيته الفكرية ، مسجلا عليهم تناقضهم^(٢٩) الصارخ ، ذلك لأنه ليس هناك إنسان طيب في زمن الفقر ، فمساعده الانسان لأخيه دمارا له ، وإن الطيبة قاتلة ومدمرة .



تقول شن تي : (كان صعبا أن أساعد ذات نفس .. ثم غيры إن دينكام عسيرة)^(٣٠) ومن ثم ، قمى صممت الأله ، أو رحلوا ليكلم برخت الانسان الثائر المنرد رغم حصار الأله المثنى — لمتته الدرامية : « والمخرج الوحيد من هذه الورطة ان تفكروا أنتم في وسيلة لإقناده الإنسان الطيب إلى خاتمة طيبة أيا الجمهور الكريم ، هيا إبحثوا أنتم عن الخاتمة

لا بد من خاتمة جيدة ، لا بد ، لا بد ، لا بد من خاتمة جيدة^(٣١) ، إذن ، لا بد للإنسان أن يبحث عن أفضل الطرق لحياة تليق به كإنسان ، وخاصة بعد أن صممت السماء ، وصعز الأله عن حل الكون . فمن ثم ، لا خلاص للإنسان إلا بالخاتمة الطريق الإنسانى . وهذا ما فعله برخت في خاتمة عمله ، حيث نرى المثل الراوى — طبقا لنظرية المسرح للمحمى — والذي يعتذر عن هذه التباهية المريبة .

(وأنا لشعر نحن أنفسنا بخيبة أمل) ، ولذا فهو يبحث الجمهور على التفكير والبحث عن خاتمة جيدة ، وبذلك يكون^(٣٢) التفكير والمناقشة للبحث عملية ديناميكية مستمرة إلى مالا نهاية . لأن

ويبدو أن برخت نفسه ، أراد أن يشير أويومض إلى وميض أمل وذلك بغرض تخفيف المראה التي نعيشها مع الله — عالم ستوان ، فيقول أحد الأله : [ونحن مؤمنون كل الايمان إن انساننا الصالح سيجد سبيله على الأرض الظلمة . وستزداد قوته بمقدار ما يزداد حله]^(٣٣)

ذلك لأن المعاناة والألم ، تظهر الإنسان الذى كتب عليه أن يعمل صليبه مثل المسيح ، ليس فقط في ستوان بل وفي كل انحاء العالم . فهناك نظره إنسانية شمولية تكمن في فكر ووجدان برخت الإنسان لإحساسه بعذاب الإنسان والبشرية قال المسحوق (ومن لا يأخذ صليبه ويتبعنى فلا يستحق) . فمن طريق الألم والمعاناة يصل الإنسان إلى شاطئ الإنسانية .

إننا نشعر وإلى اللحظات الأخيرة لتلك التجربة ، وحتى لحظة إنصراف الأله ، براره شديدة حين يصعزون هم أنفسهم عن تقديم حلول لنا — رغم أنهم آله — فقد أفلست آله برخت وحل الإنسان مسؤولية وجوده في هذا العالم التمه .

نحن نندرك جيدا ، أن في رحيلهم إلى عالمهم ، عالم المدم بعد هروبنا من هذا العالم الأرضى الذى اكتشفوه بأنفسهم من خلال رحلتهم إلى الأرض ، ومن خلال تجربتهم الأرضية . إنهم يعانون مثل الإنسان ، فمن يعزى الأله والإنسان !! إن

قاتلة ، وأخشى أنه ينبغي^(٣٤) نبدأ كل نواحيها الأخلاقية . وحسب الناس أن ينجا بجلودهم . إن النوايا الطيبة تسوقهم إلى خاتمة الهاوية ، والأفعال الطيبة تدفعهم في قصرها .. العالم لا يمكن أن يعيش فيه أحد . لا بد أن تسلموا بذلك)^(٣٥)

وبذلك يسجل برخت على الأله نفسها إستمالة وجود إنسان طيب في هذا العالم لأن هناك خلل في النظم الكونية والدينية والأخلاقية ... والضحية هي الإنسان لوجوده في هذا الكون أولا ، وكون هذا الكون كونا لا يمتثل . يصرخ وانج للأله (تخفيف بسيط من حزمة الأوامر ، أيا الطليرون ، لأن الأوامر عسيرة)^(٣٦) ذلك الزمن المخيف يجعل أمور أكثر سوداوية وتشاؤم لأنه يجعل العالم علما غير محتمل سواء بالدين أم بغير الدين ، ويجعل الإنسان مخلوقا حائرا في عاله الأرضى ، عاجزا عن السلوك الإنسانى الحق والذي يريد هو لنفسه . تقول شن تي : (ان في عالمكم قطعا لأمرا زائفا)^(٣٧)

أما شوى تا — الجانب الآخر لشن تي — يرى أن (أفعال الخير معناها الخراب والإفلاس) ومن ثم كان على شخصية شوى تا أن تظل مستمرة في العمل وكوضع طبيعى ، ورغم تحطم كثير من القيم البشرية العظيمة على صخرة الواقع المادى الذى

الرأى نفسه يعترف بعدم إستطاعته العثور
عن حل .

فإذا كانت الثنية متجهة لتقديم أسطورة
رودية بفرض التسلية ، فقد فشلت عملية
التسلية وريحت ديناميكية التفكير وإثارة
وإمتاع العقل وإيقاظ كل ما بداخل الإنسان
من أسئلة ومشاعر ورغبات وتطلعات إلى
فجر جديد للإنسانية .

إن ذلك الراوى الحزين ومعه فرقته ..
قد تحطموا من الحزن ومن ألم ومراة التجربة
ليس فقط من حيث الجسوسهر العقل
والنفس والاجتماعى أيضا بل من حيث
المظهر الخارجى للعالم ككل .
(أمن الضرورى أن يوجد إنسان آخر ؟
أو عالم آخر ؟ أودعا آلهة آخرون ؟
أو لأحد) . فهل الصدم أفضل من
لا شيء .. ! (٣٣)

إن الفكر الإنسان سوف يقود الإنسان
إلى عالم أفضل رغم هذا التناقض ، وهذا
الحلم الكامن فى أمل العثور على إنسان بمعنى
الكلمة . فإن الإله يعود ليملأ لنا أمله
وتشبهه بالعثور على إنسان واحد ، واحد
فقط لكى يسان العالم للبشرية (ألم نزل أن
كل شيء يمكن بعد أن يكون حسنا لو أن
واحدا وجد ، يستطيع أن يحتمل هذا
العالم ، واحد فقط ١٩) . (٣٤)

وبالتالى يحيطنا « إنسان برخت » الفصيح
مع الزمن العصيب ومع الأوضاع الكونية
والبدينية والاجتماعية ... ، وتحيطنا آله
برخت وتصلبنا أيضا ، غير أننا نستطيع أن
نطرح ذلك السؤال البسيط : كيف يطلب
الأله من الإنسان أن يحتمل العالم فى حين
أنهم هم أنفسهم لم يستطيعوا احتمال
العالم ١١

كان هذا هو عالم وإنسان وآله برخت -
أفته الدرامية - والأمل المجهض فى العثور
على إنسان واحد طيب فى هذا العالم !
كان « الإنسان الطيب » لدى الإله
الفارسي القديم ، همجا ملحدا به ، ورغم
ذلك فقد باركه الإله .

أما « إله إسرائيل » - وكما نعرفه من
خلال الكتاب المقدس (العهد القديم) -
فقد كان ومنذ البداية ، ينتج إنجما مختلفا
عن الموقف السابق لآله برخت ، كما
يختلف موقفه تجاه سدوم إختلافا كليا ، عن

موقف الإله الفارسي الطيب تجاه إنسانه
المحلد الطيب أيضا .

لقد كان « إله إبراهيم » إله حازما ،
صارما ، لا يهون ، ولا يفاوض ، ولا مجال
لديه للمساومة أو للتنازل عن حق من
حقوقه وإمتهاداته . فعندما ظهر لإبراهيم ،
وحلوه كل منها الآخر ، وعجز إبراهيم عن
إقناعه « الإله الرب » بوجود عشر من البشر
الأبرار الطيبين فى سدوم ... التزم إبراهيم
الصمت أما هو فذهب إلى سدوم ودمرها
تدميراً .

وعلى ضوء ذلك ، نرى أن المعادلة
الكونية صعبة وقاسية بالنسبة للإنسان فى
هذا العالم ، فالآلة كثيرة ومتباينة .. والعالم
يغير الإنسان ! والإنسان الذى يعيش حياته
القصيرة فى هذا الكون وهو يعلم
بالخلاص ، نرى لموت يطويه قبل أن يعرف
ما هو الخلاص ! ومن ثم ، فالإنسان

يعيش حياته وهو فى حالة « إنتظار
للموت » ، إذ أن الخلاص لا يأتي أبدا .

الإنسان يعيش مأساة حياته وهو فى حالة
حصار ومواجهة دائمة بين الآلهة وبين
الموت ، بين العالم وأسراره الكونية والبدنية
المغلقة والتي يحاول أن يفك ويفسر
طلاسمها وبين ذاته وأحلامه
الجهضة الحسية فى الصدور .

لقد كتب على الإنسان منذ خلقه ، أن
يشهد كل يوم ومع غطع كل شمس ، دراما
الوجود كى يسجل لنا « مأساة الإنسان » ،
الإنسان فى شموليته ، بلا تمييز ، الإنسان
الطيب والإنسان الشرير معا ، ذلك الموت
يطوى الإنسان معا ، تماما مثلما يطر على
الأبرار والأشرار .

ومن ثم فالمأساة ليس فقط مأساة
« الإنسان الطيب » بل « مأساة كل
البشر » .

١٥ - أنجيل متى : الإصحاح السادس

عشر .

١٦ - المرجع السابق : الإصحاح السابع .

١٧ - برخت : الإنسان الطيب . ص

(٢٤٤) .

١٨ - المرجع السابق . ص (٢٩٧) .

١٩ - المرجع السابق . ص (١٤٨) .

٢٠ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .

٢١ - برخت : الإنسان الطيب . ص

(٢٩٧) .

٢٢ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .

٢٣ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .

٢٤ - المرجع السابق . ص (٢٦١) .

٢٥ - المرجع السابق . ص (٢٩٥) .

٢٦ - المرجع السابق . ص (٢٩٣) .

٢٧ - المرجع السابق . ص (٢٤٥) .

٢٨ - أنجيل متى : الإصحاح العاشر .

٢٩ - برخت : الإنسان الطيب . ص

(٢٩٩) . ٣٠ - المرجع السابق . ص

(٢٩٥/٤) .

٣١ - المرجع السابق . ص (٣٠١) .

(٣٠٢) .

٣٢ - برخت : الإنسان الطيب .

ص (٣٠١) .

٣٣ - المرجع السابق . ص (٣٠١) .

٣٤ - المرجع السابق . ص (٢٨٥) . (٨٣)

المواش

١ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب فى
مستوا . ترجمه : عبد الرحمن بدوى . مكتبة
للغة للصرة/القاهرة ١٩٦٥ ص (١٥٥) .
الكتاب المقدس : العهد القديم . سفر
التكوين - الإصحاح الثامن عشر .
٣ - القرآن الكريم : سورة البقرة . الآية
(٣٠) .
٤ - الكتاب المقدس : العهد الجديد :

أنجيل متى : الإصحاح السادس عشر .
٥ - أنجيل متى : الإصحاح التاسع .
٦ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب .
ص (١٧٢) .

٧ - المرجع السابق . ص (١٤٨) .

٨ - المرجع السابق . ص (٢٨٤) .

٩ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب . ص

(١٥٥) .

١٠ - المرجع السابق . ص (١٤٧) .

١١ - المرجع السابق . ص (١٥٤) .

١٢ - برخت ، برتولد : الإنسان الطيب .

ص (١٥٠) .

١٣ - المرجع السابق . ص (١٤٧) .

١٤ - المرجع السابق . ص (١٤٧) .



وأما بنعمة ربك فحدث

مجاهد عبد المنعم مجاهد

مَنْ هَذِي الطالعة على من البرية
ترسم في أفق غروب من خلتها شفق الروح الوردية
وتمد لقلبي من عينيها نعتاً نزرعه بالحنية
فلذا قلبي من هيجته شبّ وقاما ؟

مَنْ هَذِي الطالعة من الأرض البرية وسط وحوش
الدنيا الفجرية انسانية ؟

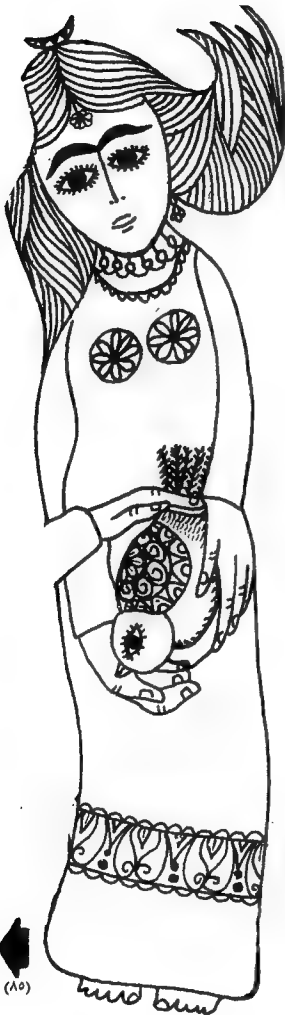
تركب للحب حصانا
وتسابق خطو غروب وشعوب وتسابق حتى الأزمانا
وعلى عتبات تتوقف تكبح لحصان الحب لجاما ؟
كانَ وياما كانا

فارسة شافت صاحبها لا يملك في الأرض مكانا
خطفته لعينيها ليقيم بعينيها سكناً يجعل من عينيها عنوانا
يا فارسي طابت عيناك لسكنى القلب مقاما

وأنا لست المستول إذا غسل العينين تحول أصبح نعتاً
فالعينان تمدان الأمل على روي وهو يفرح لي

أمناً ووداعة





الله هداى النجدين إلى العيين وسوف يظل مقامى
 فى العيين إلى يوم الساعة
 أنت المسئولة عن خضرة عينيك إذا كانت
 بالنعناع أمامى تترامى
 بل أنت المسئولة عن خضرة عينيّ فعيناي
 تعلّمتا الانصاا

تجلس عيناى كقطين وديعين لكى أفهم عينيك
 إذا أرسلنا غهازات لا تحدث أصواتا
 بل عينك لقد علمتا عينيّ الإبتاتا
 ولهذا أنت المسئولة حتى عن خضرة عينيّ إذا
 زرعت دري أحلاما
 طول حياتى وأنا فى حالى
 أمشى جانب الحائط وأخاف خيالى
 فلما ذا فى آخر أيامى يأتى الحب يفجر زلزاليّ؟
 أتراه سيصلح أحوالى أم يتركى فى الأرض حطاما؟
 بل إنى أتنازل عن نصف البقي من عمريّ لو أُرسمُ
 حاجب حب فوق العين
 حتى أحرسها أمتع عنك وعنهما عين الناس
 وأمنع عنها حتى حزنى
 أتمنى لو أصبح هدبا فى جفتك ياست الحسنى
 إنى أتنازل عن كل الباقي من عمريّ لو أُرسمُ فى
 خدك شامة
 وأظل أطل بعينيك فأبصر فى إنسان العين أنا إنسانة
 وأرى مدنا لم تولد بعد ولكن بالفرحة مزدانة
 وأرانا تتمشى فيها لا نحتاج إلى حراس. فلقد أعطانا
 الحب أمانا
 بل هو بالفرحة علق فى عيدان النعناع بعينيك سلاما
 ولهذا لا أحتاج إلى الجئة فأنى فىك رأيت أناكل
 الحور العين

الخضرة فى عينيك تكفينى
 حتى تصبح لى عين جارية تروينى
 وسلام الروح بعينيك بطير لسلام النفس حماما

ياقرة عينيّ يا عين يقينى
 عينك ينبوع من زمزم يسقينى

فإذا حذقت بعيني لسوف ترفي
في خضرة عينيك وجعت غلاما
طول حياتي وأنا أتمنى أن يشرح رب لي صدري
ويسر لي أمري
فإذا بالله يهاديني خضرة عينيك ويفتحها في وجهي
وبروحى تسرى
تنفخ للقلب شبايبكاً حتى تدخلها الحرية أنساما

فتعالى ياسنبلق حتى أمتنع عن بيق عين السر مع الحسرة
فأنا طول حياتي مأخوذ بالنظرة
لكن هذى المرة إني فرح بالنظرة
فهى تحوطني تمنع عن عين القلب سهامها
ياتوأم روحى كيف تعلمت بعينيك حديث الطير وقبل النطق
على عيني آتيك
بل إنك علمت القلب حوار العيين فكلمت الجانا
مع أن لست سليمانا .. وعلنا إني أنهتج فيك
وأنا لا أعرف كيف أرد إليك جميل أياديك
معتقل والله لسانى لا أعرف كيف أفض أنا عما يختلج
بصدري أرفع عنه الاختاما

قبلك كان الناس نياما
بعدك صار النوم حراما
بك رفع البدر لثامة
بل بك عرفت البدر ثامة
والعين إذا اكتحلت بالعسل وبالنعناع فإن النعمة تبقى فيها
والعين إذا اكتحلت بلفات الحرية لا أحد يقدر أن يشرها
وأنا لا أعرف كيف أعدد نعم الله بعينيك أنا لا أقدر أن أحصياها
إني أعجز عن أن أحصياها أرقاما

يافارسق إني وحصان الحب على عتبات الهدب نريد
بعينيك مقاما
هو يطلب من خدك سكره وأنا أطلب عسل العيين
شفاء وطعاما

ولهذا ليست خضرة عينيك أنما أطلب بل أن أغرق
في بحر العسل وأبدي فيه استسلاما
وإذا أنت بحثت على فلن تجدني ساصبر أنا فقاعة حب ذابت



طيف

محمود سليمان

كفرقة موسيقية هو قائدها ، وكنا نلقى عليه السلام كل يوم
ليمتحننا ابتسامة وهزة رقبة من رأسه . فلذا تشاجرنا في ذلك
اليوم وزاد صراخنا . استحسنا له فأفاننا ، ومن يومها صار هو
الجالس على كرسيه المتحرك كاشفاً كل الميدان حكمتنا الذي
يرضينا كلامه ، وصار هو مع مرور الأيام أكثر حماساً منا
يحضر مبكراً ويشاركنا تنظيم الفرق ويمتنا على الحضور مبكراً
قائلاً قوله الشهيرة « للرياضة مليون فائدة » ولما ناداه احذنا
ذات ليلة بالكاتبين بأن اتشبه وجهه كثيراً وجدناه في اليوم
التالي يملق صفارة في رقبته ، وانه لكان ينزل أرض اللعب
متابعاً للكرة ايئنا تلعب وشارحاً لاحذنا بعصبية - كيف انه
تعمد اصابة زميله. وهكذا صار منا وصار ورمضان - والميدان
الواسع ولعب الكرة والشجار ونسمة هواء طرية بعد منتصف
الليل عالماً أشعر نفر إليه كل عام ، فلذا كانت آخر ليلة من
ذاك الشهر تحاشينا التقاء العيون ببعضها وبمينه وصار هو أكثر
من نسيم البحر حلوية . . لكننا لم نكن ندرى كيف سرقت
منا بهجة اقتراب العيد فلم نعد نفرح بقدومه واتوينا حمله على
اعتناقنا كما يفعل الكبار في الجانب الآخر من الميدان ، ولأنه لم
يكن أبداً يحكم الكبار فلذا كان انتهاء الليلة قرب الفجر لم
نكن ندرى أين ذهب بكرسيه المتحرك الذي يجمعه ◆ (٨٧)

كنا إذا جاء رمضان . تستهويتا للفرجة على لعب الكرة
بالميدان الواسع المخضر بالزروع ، فشدد إليه الرجال بعد
الإفطار كل يوم . حيث أحمدة النور والزينة تجعل من المكان
هزاراً . ثم ان الفكرة كانت تحرقنا - نحن العيال - ففرك
الاصابع ونخطط ملعباً صغيراً في الجانب الآخر من الميدان ،
وكنا كثيراً ما نختلف ونشاجر على ارتداء لون الفاتلات
وارقامها وكثيراً على أساء الفرق ولم تكن الباريات تكتمل
كثيراً ، فنعود للفرجة وفرك الاصابع من جديد .

وكنا نلمحه كل مساء على طرف الميدان تاركاً زحام الفرجة
على الكبار ، فلا ندرى متى جاء ، ولا نعلم بعد انتهاء الليلة
قرب السحور أين يلعب بكرسيه المتحرك الذي يجمعه . . إلا
أنا تمودناه ، فلم نعد نستوعب الميدان دون جلسته بل كنا
ندارى عن أنفسنا ارتباك وجوهنا ساعة تلغره ، هو أشيب
الشعر المرتدى خبطة للرأس كالأجانب ، صار ورمضان
والميدان الواسع ولعب الكرة والشجار ونسمة هواء طرية بعد
منتصف الليل ، عالماً آخر نظير إليه كل عام .

وكنا نلمحه وهو يراقب جيداً تحركات أرجلنا وضربها
للكرة ونراقب نحن حركات يديه اللاذمية التي خلدت تحركاتنا



فيلم الامبراطور

أحمد عبد الله

وهو هل هذا الفيلم مصرى أم لا ،
وهل هذه الشخصيات مصرية أم لا .

يبدأ الفيلم الذى كتب له السيناريو
فايز خالى وأخرجه طارق العريان فى
عام ١٩٧٧ ، وبالتحديد فى ١٨ و ١٩
يناير ، فى الوقت الذى اندلعت فيه
المظاهرات تحميا عن سحق الجماهير
بسبب زيادة الأسعار . وفى هذه
المظاهرات يتنص بعض اللصوص ونفر
من المتحررين ، من بينهم زينهم جاد
الحق (أحمد زكى) الذى يتم القبض
عليه فى هذه المظاهرات ، ويوجه اليه
اتهام بأنه قلم بأعمال تخريبية ، ولكنه
يرفض الاعتراف رغم التكيل به
وإهانته ، ولذلك يتم اعتقاله . وفى
المعتقل يقوم زينهم بالاشتراك مع زميل
له (محمود حميدة) بقتل أحد المعتقلين
لحساب مهرب مخدرات كبير . وهنا

لم يحدث ان أثار فيلم من الأفلام
المصرية مثل هذه الضجة التى أثارها
فيلم « الامبراطور » ، لمجرد أنه مقتبس
من فيلم أجنبى . وكان الاقتباس
جرىة أو هو عمل من أعمال الشيطان .
مع أن المتتبع لتاريخ السينما المصرية
سيجد أن العديد من أفلامها مقتبس ،
والمعبد منها سروق . وقد وصل
الأمر بالنسبة لفيلم « الامبراطور » أن
معظم النقاد والذين تعرضوا له حولوا
مقالاتهم المقروءة أنها تقليدية إلى نوع
من المقارنة بين الفيلم والأصل المقتبس
عنه . وفى عمرة ذلك تناسوا أن هناك
نوعا من الابداع لابد أن يتلوى عليه
أى عمل فى بعض النظم من أنه
مقتبس أو عمل أصيل .

واعتقد أنه من المناسب وبعد أن
هدأت العاصفة التى واكبت عرض
فيلم « الامبراطور » أن ننسى تماما
مسألة الاقتباس هذه ، ونعامل معه
بصفته فيلم مصرى أولا وأخيرا ،
ونحاول الإجابة على تساؤل هام جدا

بلجا صانعو الفيلم إلى الاقتصاد فى
الأحداث والمشاهد ، حيث ينتقل
الفيلم مباشرة خارج السجن لثرى
زينهم وهو يعمل فى خدمة المهرب
الكبير (أبو بكر عزت) ولكن فى
وظيفة سائق . ولأن هذه الوظيفة
لا تتفق وإمكانات زينهم وطموحاته
فانه يرفضها ويطلب أن يعمل فى وظيفة
أفضل من ذلك . وبالفعل يبدأ زينهم
أول الطريق فى عالم جديد هو عالم
مهرب المخدرات . وتبدأ أولى خطواته
فى الصعود السريع . ورويدا رويدا
ولأنه جرم عترف يصبح المهرب الوحيد
فى مصر للمهربين . ذلك بمساعدة
بعض العناصر الصهيونية خارج
البلاد ، وينتهى الأمر بزينهم صريعا
على ايدي رجال عصابة أخرى .

وقد يبدو من القراءة الأولى للفيلم
أنه واحد من ضمن الأفلام المصرية
العديدة التى صنعت عن المخدرات
وتأثيرها الضار . ولكن عندما نقرأ
الفيلم بعناية أكثر نجد أنه ليس
كذلك ، فهو يتعرض للظروف
والمالاسات التى أدت إلى دخول
المهربين إلى مصر . ولذلك كان من
الذكاء أن يبدأ فايز خالى أحداث الفيلم
فى يناير ١٩٧٧ ، ويستمر مع السنوات
الأخيرة فى السبعينات وأوائل
الثمانينات ، وهى الفترة التى خرج فيها
زينهم من المعتقل وبدأ رحلته فى عالم
التهرب ، أى مع بداية الثمانينات .
وهى نفس الفترة التى شهدت دخول
المهربين إلى مصر . هذا مع التأكيد
على أن هناك مخطط صهيونى كان وراءه
ذلك ، حيث يبدأ زينهم فى الاتفاق مع
الصهيونى اليا هو فى اليونان على أن
يكون هو المهرب الوحيد الذى يدخل
عن طريقه المهربين .

فى نفس الوقت يستفيد صانعو
الفيلم من الفترة الزمنية التى بدأ الفيلم
بها ، حيث يعتبرونها وراء رحلة صعود
زينهم ويدينونها بقوة . ويؤكدون على
أما هيأت الظروف لصعود زينهم
وأمثاله من المنحرفين الذين أفسدوا
الحياة فى مصر فى ذلك الوقت ، ومازال
تأثيرهم موجودا حتى الآن .



لقطة من فيلم الامبراطور



لقطة من فيلم الامبراطور

أن يضمن فيلمه كل عناصر الجذب التي جعلت منه عملا ناجحا أقبل على مشاهدته الجماهيرية بشكل ملفت .

أما عن مسألة العنف التي انطوت عليها أحداث الفيلم وكمية الدماء التي تفجرت وعدد القتل الذين سقطوا ففى اعتقادى ان كل ذلك كان طبيعيا ومقبولا لأن عصابات تهريب المخدرات من المعروف أنها تصفى نفسها بنفسها وأن البقاء فيها للأقوى . وهناك دائما الأكثر قوة الذى لايد أن يقضى على الأقل قوة . ولذلك كله فكان من المتلقى أن تنتهى الأحداث بمصرع الامبراطور أو زيهيم جاد الحق .

وهناك تجربة جديدة بالذكر في هذا الفيلم وهي إن هناك اثنين من كبار مديرى التصوير قاما بإدارة تصويره وهما سعيد شيمى ومحمود عبد السميح . أما الملفت في هذه التجربة أن المشاهد لا يمكن ان يلاحظ أى تغير في مستوى التصوير الذى كان جيدا بالفعل .

وأخيرا وبغض النظر عن مسألة الاقتباس التي شغلت الكثيرون عن قراءة الفيلم بطريقة صحيحة . فإن فيلم « الامبراطور » هو بلا شك عمل مصرى قلبا وقالباً ، وتلك نقطة لا بد أن تحسب لصالح صناع الفيلم .

أما عن خرج الفيلم طارق العريان فهذا الفيلم هو التجربة الأولى له في السينما المصرية . ويجدير بالذكر ان بعض النقاد هاجموه أيضا من متعلق انه بدأ حياته بفيلم مقتبس وكأنا المرة الأولى في تاريخ السينما المصرية أن يبدأ مخرج ماحياته الشعبية بفيلم مقتبس . مع أن هذه المسألة طبيعية جدا . فتاريخ السينما المصرية يقول لنا أن هناك العديد من المخرجين الذين بدأوا حياتهم الفنية بفيلم مقتبس . فالمخرج الكبير صلاح أبو سيف بدأ حياته الفنية كمخرج بفيلم مقتبس وهو دائما في قلبه عام ١٩٤٦ وكان مقتبسا من فيلم « جبروتولو » . محمد خان بدأ بفيلم « ضربة شمس » وكان مقتبسا ، سمير سيف بدأ بفيلم « دائرة الانتقام » وكان مقتبسا . وكان أول افلام عاطف الطيب « الغيرة القاتلة » مستوحى من مسرحية عطيل لشكسبير .

ويبدو أن طارق العريان كان في نيته من البداية وفي تخطيطه أن يقدم نفسه بعمل مهير يستطيع أن يلفت اليه الانتظار ويؤكد مهارته التكنيكية كمخرج وأزعم أنه نجح في ذلك إلى حد بعيد ، حيث وضع تمكته أدواته السينمائية ، وقدرته على خلق نوع من الابهار . واستطاع في النهاية

وهكذا ينتج فايز غالى في ان يجعل أحداث الفيلم مصرية مستقيدا من أحداث التاريخ نفسه والى ما زالت عاتقة في الأذهان ، في نفس الوقت ينتج فايز غالى في رسم شخصية زيهيم موضعا أبعادها ، فمن البداية يتضح لنا أنه مجرم محترف له سوابق متعددة مع اتهامه في جرة قتل ، مع المرور سريعا على ظروفه الاجتماعية . ولذلك لم يكن مستغربا ان يتهاى في اجرامه ويقتل بلا رحمة كل من يقف في طريقه ، لانه حسب تعبير المجرمين أصبح قلبه ميتا ، انزعجت منه الرحمة ، حتى أنه لم يتورع في قتل صديقه وساعده في نفس الوقت عندما شك في أنه على علاقة بزوجته . وهناك جانب آخر كان واضحا في شخصية زيهيم هو رفضه من الداخل لكل الأحوال الاجرامية التي كان يقوم بها وشعوره بالحرامان رغم الثراء الذى أصبح يعيش فيه ، وذلك بسبب عدم تمكنه من مواصلة تعليمه . ولذلك كان مهتما بمسألة تعليم أخيه الأصغر (عبد الله محمود) وكان في قمة سعادته عندما علم أنه في الثانوية العامة . وكان في نية زيهيم ان يعوض النقص الذى كان يشعر به من خلال أخيه ، ولكن الأخير غيب أماله وأصبح مدمنًا وموزع مخدرات . وكأنه نوع من العقاب السهلوى الذى لحق مبكرا بزيهيم .

نقد الكتب بين الأمس واليوم

د. سيد حامد النساج

إن أقبال الصحف والمجلات على الثقافة والأدب بشكل عام غير ملحوظ ، ذلك أن لكل صحيفة ومجلة اهتمامها خاصا تحاول الدوران حوله ، ولعلنا نلاحظ ذلك بسفور في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية ، فإنها لا تهتم بالكتاب على الإطلاق ، حتى أن بعض الصحف التي تقرد للثقافة بابا أو صفحة أسبوعية فإن نظرتها للكتاب تنحصر في الأخبار عنه ، بمعنى ذكر عنوان الكتاب واسم المؤلف ، وغالبا ما يأتي ذلك من منطلق المجاملة الشخصية قبل أي شيء آخر . وإذا تصادف وعرض كتابا في ثلاثة أشهر أو أكثر فإنما يكون العرض للمجاملة أيضا ، ومن هنا فإن النقد مفقود والعرض البيولوجرافي السليم ، غير موجود هو الآخر .

وفي الخمسينيات كانت بعض الصحف تقرد بابا خاصا لعرض الكتب عرضا موضوعيا وعلميا ، ولكن ذلك لم يشكل تيارا ولا اتجاهًا وبالتالي فإنه لم يختلف مدرسه . ولم يشكل ظاهرة يمكن الوقوف عندها . أما في الستينيات فقد بدأ اهتمام معين بالكتب ، عرضا ونقدا في بعض الصحف التي كانت تصدر ملاحق أسبوعية للثقافة وللادب ، وفي بعض المجلات أيضا ، فنذكر من تلك

تحقيق:

أحمد سلطان

شهدت فترة الستينيات ازدهاراً للحياة الثقافية في مصر ، فقد ظهر إبان هذه الفترة الكثير من المجلات الثقافية مثل الكتاب والمجلة والفكر المعاصر والكتاب العربي . وقد افردت هذه المجلات لمعرض الكتب مساحات كبيرة ، فضلا عن الصفحات الأدبية في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية التي اهتمت بعرض الكتب .

وفكرة تقديم أو تحليل الكتب التي تقدمها المطابع في كل يوم من الأفكار الهامة جدا إذ تتيح لجمهور القراء الموضوعات في تلك الكتب على اختلاف فروعها من علم ، وفكر وثقافة وآداب وفنون ، بوصفها الحلقة بين القراء وتلك الأعمال بحيث تنحصر المساحة الزمنية بين القارئ والموضوع الذي يتم به ، وبذلك تكون الخدمة الثقافية في أحد أوجه اكتمالها .

ومن الملاحظ أن العروض التي كانت تقدم في تلك الفترة كان لها سياسات معينة ، فمنها الذي كان يتسم بالعمق أو الجدية أو الشمول أو الذي كان ينطوي على نظرة نقدية .

ولقد تصدى لتلك العروض كتاب ذو ثقافة واسعة أو متخصصين في كافة فروع المعرفة .

وفي هذا التحقيق حاولنا أن نلقى الضوء على أوجه الاختلاف بين ما يعرض من الكتب في الصحف والدوريات حالياً ، وما كان يعرض سابقاً .

المجلات الكاتب والفكر المعاصر ومن الصحف الأهرام والجمهورية على نحو خاص حتى صدرت مجلة الكتاب العرب وكانت هذه المجلة هي بكل ما يصل بالكتاب . كانت تقدم تعريفا موجزا بما يصدر من كتب يساعد على ذلك أنها كانت تابعة للهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . كما كانت تقدم مقالات تقليدية حول بعض الكتب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية . وابتدع دورها وإسهام فيها عدد من الكتاب المعروفين . لكنها توقفت لأسباب لا داعي لذكرها . ومع ذلك فإن هذا النشاط لم يكن كافيا لتابعة كل ما يصدر في جميع الميادين . حتى صدرت مجلة عالم الكتاب ، فسيطرت عليها النزعة الجيوجرافية وذلك بسبب وجود رئيس التحرير المسئول عنها المتخصص في الجيوجرافيا ، وهذا الجانب طغى على الجانب النقدي يمثل ما افضلت للمجلات السابقة الجانب الجيوجرافي . وكذلك فإن الاهتمام بما يصدر في مصر طغى على كل ما يصدر في الدول العربية .

والامر في كل الاحوال في حاجة إلى نقاد ودارسين متخصصين يكفلون متابعة ما يصدر في دائرة تخصصاتهم وتقديمه ونقده والتعريف به . وليس فقط الاكتفاء بالموظفين الرسميين التابعين للمجلة ، فلهم أولا وأخيرا يؤدون عملا رسميا بشكل روتيني .

كذلك فإن صدورها ينبغي ان يكون اسبوعيا وبانتظام وتحت اهتمامات بما يصدره القطاع الخاص وبما يصدره الكتاب على نفقتهم الخاصة وان يبحث المسئولون عن المجلة عن الكتب حيث تصدر ولا ينتظرون ان ترد إليهم الكتب بالبريد او بوسائل شخصية .

وأيا ما كان الامر فإنه ينبغي ان نطالب بأكثر من جهد لتابعة ما يصدر من مؤلفات وبحوث في شتى الميادين ، ذلك ان العروض التي تقدم الآن لا تغلظ حركة النشر في مصر وحدها ، فما لنا ونحن نرجو ان يكون الاهتمام عاما شاملا .

د. ماهر شفيق

في معرض المقارنة بين عرض الكتب في عقدي الخمسينيات والستينيات من ناحية والسبعينيات والثمانينيات من ناحية أخرى لا أريد ان استسلم لسحر التوسل الجلي أو الحنين إلى الماضي ، ولا أريد أن أضفي على الزمن البعيد غلالة من السحر ، ولكن لا أستطيع رغم ذلك ان ألجئ إلى الانتهاء إلى نتيجة مؤداه :

(أ) ان الستينيات بوجه خاص — كانت العصر الذهبي لعرض الكتب ، كما كانت العصر الذهبي للمسرح المصري قبل ان يسقط في مستنقع « البحر يضحك له » و « انا لا اصر » وانضموا هائس ..

(ب) ان السبعينيات ككلت — رغم ما حقق فيها من إنجازات سياسية وعسكرية فترة سقوط ثقافي وحضاري وأخلاقي ، طغت فيها على السطح فقاعات كثيرة ، وهي اسوأ العقود التي مرت بها ثقافتنا .

(ج) ان الثمانينيات (ولنصف إليها

مطلع الستينيات) هي فترة الإفالة من غريوبة العقد الذي سبقها ، والاستفادة من منجزات الستينيات مع إضافة المعطيات الجديدة التي جاء بها تطور الحياة وفيها تمت بلور فكرة جديدة تبشر بحصول طيب .

الخلاصة إذن هي ان الستينيات كانت فترة الازدهار ، والسبعينيات فترة السقوط والثمانينيات فترة الصحوة من جديد .

ولكني أود أن أقدم لحديثي بوضع ملاحظات تمهيدية :

— لا توجد حدود قاطعة بين هذه العقود الزمنية . فالزمن تيار واحد متدفق لا يعرف القيود الصناعية التي اخترعها الإنسان لكي ينظم حياته . فهناك اتصالات وانقطاعات على السواء داخل العقد الواحد . فالخمسنيات مثلا تحمل في روحها بلور التسعينيات والخمسينيات تحفظ بأثار من الخمسينيات . وبين ظهريتنا نقاد وكتاب عاشوا كل هذه العقود وساهموا بدرجات متفاوتة في صياغتها أو صياغتها بعضها .

— أؤثر ان استخدم تعبيرا « مراجعات الكتب » بدلا من « عروض الكتب » ، وتعبير « المراجع » بدلا من « المعارض » .

محمد إبراهيم أبو سنة

لأبد

من تخصيص مساحة أكبر

لعروض الكتب

ووضع معايير منهجية لها

— لا يعتقد أن «مراجعة الكتب» ، طبيعتها ، نشاط أدنى من نقد الكتب ، وإن كان عموماً يقرب إلى الطابع الصحفي (أعني الصحافة الأدبية المحترمة) ، وأبعد عن التعمق البحثي أو الدراسي وأدنى إلى الوفاء بمتطلبات الساعة. إن المراجع الذي يملك ذخراً من الطبقة الأولى (وهو أمر نادر في كل العصور) يستطيع ، في عمود واحد أو عمودين ، أن يبذر من البذور النقدية ما هو خليل إن يزدهر على صفحات كتب كاملة. ولنتذكر إن كثيراً من الفصول التي تتألف منها كتب ت. س. إليوت ، و. ف. و. ليفير وإدموندسون ، ولا يونل ترلنج (إذا اقتصرنا على الثقافة الانجلوسكسونية) لم تكن في الأصل إلا مراجعات منشورة في صحف ومجلات تناولها أصحابها بالتعديل — إن حذفوا أو أضافوا أو أعادوا كتابة فيها بعد. إن المجلة أو الصحيفة الأدبية هي المطبخ الذي يتم إعداد الوجبة الثقلية لكي تقدم على مائدة الكتاب.

— ليست المجلات والصحف الأدبية المصرية وحدها مؤثراً كافياً للحكم على ما يتحقق وما لم يتحقق في هذه العقود. فإن قسماً من أهم مراجعات الكتب المصرية وأكثرها دلالة قد تم على صفحات «أدب» سهيل إدريس و «أدب» أليز أديب ، و «دوحة» رجاء النقاش ، والثلاثون البيروني المظلم : «أدب» و «حوار» و «شعر» و «مواقف» أدونيس ، و «كرمل» محمود درويش ، و «ناقد» رياض نجيب الريس .

بعد هذه الملاحظات التمهيدية أعود إلى دعوي عن تفوق فترة السبعينيات فأقول : لقد نجحت أبواب مراجعة الكتب في صحف ومجلات تلك الفترة لعدة أسباب من بينها :

— وجود جمهور قارئه جاد ، لم نفسه — إلا قليلاً — موجات الثقافة والوصولية والسطحية التي انتشرت في السبعينيات .

— وجود وجود ثقافية ذات وزن في



د. ماهر شفيق مراجعة الكتب جزء من الحياة الثقافية

هيئة تحرر هذه المجلات والصحف ، كعلل الراعي ، ويحيى حتى ، على أدهم ، وكامل زهيرى ، ورجاء النقاش ، عبد القادر القط وطفى الحوتى وشكرى عياد وعبد الحميد يونس ، ولويس عوض وزكى نجيب محمود وفؤاد زكريا ورشاد رشدى ، وصالح عبد الصبور ، وكلهم على اختلاف مناهجهم — يمثلون مواقف فكرية واتجاهات فنية محددة ، وذلك على التقيض من التبع الذي ساد السبعينيات .

— وجود بقايا من كتاب أجيال سابقة كانت — رغم ضآلة إسهامها اللاحق — مازالت على قيد الحياة تمنح الصحف والمجلات التي تكتب فيها أو ترأس تحريرها نقلاً (طه حسين ، العقاد ، أمين الحوتى ، الزيات ، فريد أبو حديد) فضلاً عن أجيال لاحقة من أساتذة الجامعات في مختلف التخصصات ومراجعى كتب جادين من خارج سلك الجامعة ، وذلك قبل أن يبل علينا عصر «الادباء والنقاد الشبان» الذين تحولوا — ما بين عشية وضحاها ، وفي ظل الانفتاح — من تلامذة يتلقون أصول الأدب على من يفضلونهم علماً وفضلاً إلى أساتذة يعلمون الجمهور .

— انخفاض سعر المجلة والكتاب والصحيفة اليومية وذلك قبل أن يصيب سعار السعى للربح المادى دور النشر ، فتعيد طبع الكتاب الذى كان ثمنه خمسة قروش بثمانين قرشاً . وبعد ذلك نتحدث عن انصراف الأجيال الجديدة عن القراءة !

وفشل أبواب مراجعة الكتب في مجلات السبعينيات (فهذه الأبواب ليست إلا جزءاً من كل ، تصبح بصحة وتعتل باعتلاله) راجع إلى غياب أو تراجع أغلب العناصر السابقة ، وليس ألا صدقاً للاهتمام الاخلاقي والفكرى الذى تعكسه سينما وتلفزيون هذه الفترة وتمتد منه في كل جوانب حياتنا .

وقد كان أكبر ما تحتاج إليه مراجعات الكتب في السبعينيات هو حلول المعايير الموضوعية وقيم المجتمعات

د. سيد حامد النساج

النقد مفتقد

والعرض البليواجر في

للكتب

غير موجود

فيا مضى وبين العروض في الصحافة اليومية الآن وتتضح هذه الفروق في :

— ان المجلة الادبية تعطى مساحة اكبر للكاتب مما يتيح امامه فرصة للاستقصاء والمنهجية على عكس العروض التي تقدمها الصفحات الثقافية التي تحكمها المساحة المخصصة لعروض الكتب .

— غلبة طابع المجاملات على هذه العروض التي تقدمها الصحف الآن ، بحيث نرى ان كثير من هذه العروض هو بديل عن الاعلان عن الكتاب ، ويغلو كثير من هذه العروض من الرأي الآخر ويكتفى بمجرد عرض المادة بالكتاب دون التطرق لابداء الرأي فيها ، ونلاحظ ايضا أن بعض المقالات في بعض الصحف تنطوي على عروض مقنعة عن بعض الكتب دون ان تشير إلى أن مثل هذه المقالات تدخل في باب العروض .

وبهذا نرى ان ثمة نوعا من الاضطراب في المقالات التي تتناول مثل هذه الكتب ، واعتقد انه لا بد من تخصيص مساحة ثابتة ووضع معايير منهجية لعروض الكتب حتى تمثل متابعة حية ويقظة للتألق الثقافي ولإشاعة روح النقد والحوار والتفاعل مع روح الكتاب الجليدة .

وظهرت عروض الكتب باعتبارها مادة أدبية أساسية تنطوي على كثير من الملاحظات التقنية والمنهجية بحيث كانت عروض الكتب التي يقدمها كبار الكتاب تمثل نوعا من التفاعل الخلاق بين رؤيتين أدبيتين هي رؤية صاحب الكتاب ورؤية صاحب العرض ، ومن البديهي ان هذه العروض تأتى انعكاسا لوعي وثقافة وجديدها .

نستطيع ان نقول أن عروض الكتب قد شهدت طفرة واسعة بدءا من الخمسينيات بعد ظهور الصحف الكثيرة واصدار المجلات الادبية ، وتخصيص صفحات ثابتة اسبوعية .

نرى ان كثير من المجلات والصحف العالمية مثل التيم والنيوزويك والوسرغر والميرالد تريون الامريكية الدولية تجعل من عروض الكتب ابوابا ثابتة واساسية ، تمثل حلقة هامة للكتاب . بل ان كثير من الكتب يعتمد في رواجه على الطريقة التي يكتب بها عنها ونلاحظ ايضا ان بعض المجلات الاذاعية مثل البرنامج الثاني وصوت العرب تهتم بهذا الجانب ، مثل برنامج مع الثقافة وقرأت لك في صوت العرب .

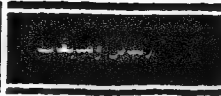
ونلاحظ ان ثمة فروقا اساسية بين عروض الكتب في المجلات المتخصصة

المتخصصة — لا المجتمعات القبلية — محل المعايير السائدة . إن للمجاملات من ناحية ، والتعامل من ناحية أخرى ، كانت آفة الحياة الثقافية المصرية في تلك الفترة ، وذلك لا يعنى إلا شيئا واحدا : هو غلبة الانواء على العقل ونقاعة الاهتمامات ، وغياب أى مثل أعلى فكري .

وفي الختام أقول : انما مراجعة الكتب جزء من الحياة عموما يصلح بصلاحيها ويفسد بفسادها . عبثا نحاولون إصلاح الجزء إن لم تصلحوا الكل .

(أ) محمد إبراهيم أبو سنه

درجت المجلات الادبية والصفحات الثقافية منذ الثلاثينيات من هذا القرن أى منذ عصر الرسالة والثقافة مرودا بمجلة الكاتب للمصرى التي كان يرأس تحريرها د. طه حسين على اقلح للمجال لمتابعة الاصدارات الادبية من خلال عروض متميزة لاهم الكتب التي تصدرها المطابع بل ان بعض كبار الكتاب مثل العقاد قد اصدر كتباً تتضمن قراءاته المتنوعة في كتاب المطالعات وكذلك فعل طه حسين في حديث الاربعاء .



ولم تتم الخطوة الخامسة إلى العصور الحديثة كما يتصور الكثيرون على يد فرنسيس بيكون في كتابه «الأورغانون الجديد أو الأداة الجديدة» سنة ١٦٢٠، لأن المعنى الحديث لفكرة المنهج التجريبي ليس الملاحظة البريئة للخبرة، بل التجربة المشروطة بقانون رياضي عام، وهي التجربة العلمية التي يسميها هيدجر FORSCBUNGS «بحث علمي».

وتكمن أهمية ديكرات التاريخية في أنه خلص الهندسة التحليلية من التخييل الحسي الأرسطي وفي أنه أول من استخلص المنهج من البحث لا العكس إذ أنه لم يكتب «مقال في المنهج» بالفعل إلا بعد الانتهاء من كتاب أعماله العلمية.

أما عن القاعدة الميتافيزيقية التي تنهض عليها فكرة العلم الحديث في نظر هيدجر وهي تلك القاعدة المكونة من مفهوم جديد للحقيقة وتصور جديد للوجود. وبالطبع ليست القاعدة الديكارتية الميتافيزيقية مفهوماً جديداً مطلقاً في تاريخ الفكر الغربي، فتأملات ديكرات حول «الفلسفة الأولى» تدور في دائرة «الفلسفة الأولى»، أي في دائرة المصطلح الأرسطي الذي ترجم فيها بعدد «الميتافيزيقا» وبالتالي فالميتافيزيقا الغربية الحديثة قوامها فلسفة أرسطو وأغلاطون.

غير أن ديكرات يفسر جوهر الإنسان (٢) تفسيراً جديداً لا نظير له في الأدیان اليونانية وكلمة «أنثروبولوجيا» نفسها ليست منحرفة من اللغة اليونانية الكلاسيكية وكان معناها عند أرسطو (الأخلاق إلى نيقوماخاس، ص ١١٢٥ أ س ٥) «ثراء وكثير الكلام من الناس، وعندما نجداه عند فيلون وديدموس السكندري وأنسطاسيوس السيناوي والإريوفاغي وغيرهم من آباء

رسالة باريس

مصر الحديثة

وائل غالي

ولعل مسألة المنهج لا تختص بجيل دون جيل أو بفرد دون فرد أو حضارة دون حضارة أو بثقافة دون ثقافة أو بنطاق علمي دون نطاق علمي، ويكاد يكون لكل حضارة منهج تسير عليه وفقاً له، لكن هيدجر يهزم في أن فكرة المنهج من الأفكار الرئيسية التي أسسها الغرب في القرن السابع عشر.

إن لفظة ترجمة لكلمة Methode الفرنسية و Methode الألمانية و Method الإنجليزية و Methodus الإيطالية و Meoosos اليونانية القديمة التي استعملها افلاطون ليشير إلى البحث، ونجدها كذلك عند أرسطو ملاصقة لكلمة البحث، وهو ما يؤكد كلام هيدجر حول الرباط الحمين الذي يربط بين المنهج والبحث، وذلك دون أن يكون عند اليونان صورة للعالم كقنية على البحث والمنهج، بل كان العلم عندهم هو النظر والتأمل.

إن الحداثة من بين تلك الضمائر المجهولة في الواقع المعاصر ولكني تخرج إلى الوجود يتوجب علينا أن نستوعب مرتكزات الحداثة الغربية لا لذاتها ولا للتطبيق الأعمى، بل لأنها الحداثة المسيطرة مهيمنة مطلقة في عالم اليوم، ولذلك فالاستيعاب السليم اليوم هو الاستيعاب النقدي العملي الذي يجرده من تخزين المعلومات العقيم.

وعلى هذا يرى مارتن هيدجر (١٨٨٩-١٩٧٦) الفيلسوف الألماني المعاصر المعروف أن الحداثة الأوروبية شملت العلم والتقنيات والفن والجوهر الثقافي للأمم والذين. لكنه يصير حديثاً في حدود الثورة العلمية وينسأل: ما هي السهات التي يتسم بها العلم الحديث؟ وهل هناك عناصر يتكون منها العلم الحديث في دائرة المعارف والعلوم الإنسانية العامة التي وصلتنا والتي تكون ميراث الحداثة العلمية؟ وما هو الطابع الأساسي المميز لهذه الحداثة والطابع الذي يعبر عن جوهرها الحقيقي؟...

ويجيب هيدجر على هذه الأسئلة قائلاً (١) إن جوهر العلم هو البحث وجوهر البحث هو المنهج وجوهر المنهج هو تشييد المعاهدة المتخصصة وجوهر ذلك كله الميتافيزيقا الديكارتية.

الكنيسة في القرون الثلاثة الأولى ،
فإنهم يفضلون «تشبيه الله بالإنسان»
لا «البحث في الإنسان» .

ما يشير إليه هيدجر هو أن
الأنثروبولوجيا تفسر وتقيم بجمال
الموجودات على أساس وفي اتجاه
الإنسان ، والأنثروبولوجيا في نظرة
تختلف عن البحث العلمي وعن التصور
اللاهوتي في وقت واحد ، ولا تدل إذن
على «علم النفس الإنسانية» الفيزيائي
والعنصري . ويقول الأنثروبولوجيا في نظر
هيدجر إن ما يميز الإنسان الحديث عن
الإنسان اليوناني أو الوسيط هو أنه
أصبح «ذات» . لكن ما يقصده
هيدجر بكلمة «ذات» هو ما تشير إليه
الكلمة اليونانية القديمة المتصلة للمعانى ،
إذ إنها «القاعدة للمادة» أو هيولى في
التزعة الصربية القديمة ؛ وتعني
«الشكل» أو تعني المركب أى مركب
من الهيولى والصورة والذات الحديثة في
نظر هيدجر إذن ذات متبسة فهي
الهيولى ، أى في كل جسم هي الحمل
لصورته وتطلق على طينة المعان ، وهي
الصورة أى هيئة الشيء وشكله ، التى
تتصور الهيولى بها ؛ وبها مما يتم
الجسم ، وهذا الأخير مؤلف من الهيولى
والصورة ؛ ولا وجود لهيولى يتخلو عن
الصورة إلا في الوهم ، وكذلك لا وجود
لصورة تتخلو عن الهيولى إلا في الوهم ،
وكذلك لا وجود لصورة تتخلو عن الهيولى
إلا في الوهم . ويدقق هيدجر قليلا
ويقول إن الذات الحديث هي في اللغة
الألمانية *des vor-liegende* أى الشيء
الرائد أما في (= المادة) والذى يجمع
جميع الموجودات في داخله (=
الصورة) لأنه *GRUND* =
المتنصر) .

ومن ثم يرى هيدجر أن الذات
الحديثة هي تلك القدرة العظيمة للمادة
على تشكيل الكون وتأسيسه إذن كلمة
«الذات» عنده لا تعني أصلا الإنسان
في حد ذاته أو الأنا أو الوعي أو
الشعور . غير أن قدرة الإنسان الحديث
على تشكيل وتأسيس الكون على أساس
مادى هو ما يميزه عن غيره في العصور
الأخرى .

وعلى ضوء هذه القدرة أصبح للعالم
نفسه صورة ، وبالتالي فليس للعالم
الوسيط «الصور» للعالم وليس للعالم
القديم «تصورا» للعالم . وكلمة
«تصور العالم» في اللغة الألمانية هي
«WELTBILD» ومشتقة من «WELT» وكلمة
صورة ومن «WELT» «العالم» والكون
العالم تسمى بعمل الموجودات ، الكون
والطبيعة والتاريخ ، أما «الصورة»
فتسمى إعادة إنتاج شيء بعينه ،
وبالتالي «تصور للعالم» هو اللوحة التى
تعرض بجمال الموجودات ، وهذا
العرض ليس عرضا بريا بل هو عرض
«يلتقط» العالم نفسه ويملكه ويمس
«تصور للعالم» امتثالاً للعالم وإحواثاً
له في نفس الوقت .

أما الكائن في العصور الوسطى فلم
يكن «فاهما» بل مخلوقا *Eius creatum*
ومطابقاً لمناصر العقل الإلهي *Intel-*
lectus diuinus كذلك في التراث اليوناني
القديم ، كان الكائن أو الموجود يصغى
إلى صوت الوجود ولا يخلق بنفسه صورة
له .

ويبدو في نظر هيدجر أن الجدل
الميتزقي لشجرة الحداثة في الفلسفة
الغربية هو تحرير مادية الإنسان من
المطلقات ومن مفهوم الذاتية ومن مفهوم
الحیوان الناطق في نفس الوقت . غير
أنه يستخدم الكلمة الألمانية *Entgötter-*
ung دون أن يشير إلى كلمة *Atheismus*
الألمانية كذلك ، والمشتقة كتنظراتها في
اللغة اليونانية حيث تحتوى بالفعل
على معنى «في الله» والذي يحمله

أفلاطون في القالة العاشرة من كتاب
«النوميس» ويذكر ثلاثة أشكال
للحاد :
١ - الأول انكار الالهية ؛
٢ - والثاني الاعتقاد بوجود الالهية
مع انكار العناية الالهية للشؤون
الإنسانية ؛
٣ - الاعتقاد بأن الالهية يمكن
استجلاب معناها بالقرابين والدعوات
(النوميس ، القالة ١٠ ص ٨٩١ و
ص ٩٨٢ ب)

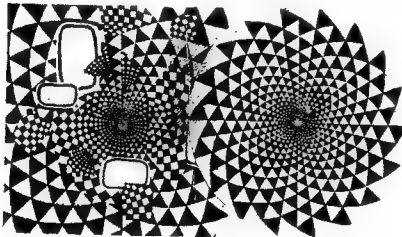
أما النهضة الفلسفية الأوروبية
الحديثة فقامت لا على إنكار وجود الله ،
بل على أمرين محددين :

١ - الأول تصوير العالم على أساس
مسيحي بمعنى التسليم المسبق بأن عنصر
العالم لا متناهى وغير مشروط ومطلق .

٢ - الثاني تحويل العقيدة المسيحية
نفسها إلى «رؤية» للعالم (الرؤية
للمسيحية للعالم) وتقريبها من المضمون
الدنيوى .

وهكذا كانت المسيحية نفسها مشرولة
عن الثورة الروحية التى أتت بالهضبة
وبالتالى ، تستغنى عما فوق الطبيعة من
اله وواحد أو آله .

لكن الثورة الحقيقية في الحداثة
العلمية الغربية والفلسفة والدينونة التى
لم يراها هيدجر هي غياب عامل
جوهري في الحداثة وهو عامل الزمان ،
إذ أن الخصية العلمية أو الضرورة
الرياضية أو القانون العام كان دون
شمولية أزلية كما سبق وإن تصورهما
أفلاطون . (٣)



المراجع

1 — Martin HEIDGGER, CHEMINS QUI NE MENENT NULLE PART, Paris Gallimard, 1926

وعنوانه الأصل في اللغة الألمانية HOLZWEGE وترجمتها الحرفية «الدروب الخشبية» والمقصود في نظر هيدجر «الدرب التي لا يمكن السير فيها».

2 — Martin HEIDEGGER, LETTRES SUR L'HUMANISME Paris, Aubier Montaigne, Collection Philosophie de L' esprit Bilingue.

وعنوانه الأصل : Über den Humanismus رسالة حول النزعة الإنسانية، إلى جان بوفريه، مترجمة ومفسرة في فرنسا.

jean BEAUFRET

3 — Flye PRIGOGINE et Isabelle STENGERS — LA NOUVELLE ALLIAC Metamorphose de la science Paris, Gallimard, 1979

— الوحدة الجديدة. تحول العلم باريس، جاليليا، ١٩٧٩.

— ENTRE LE TEMPS ET L'ETERNITE Paris, Fayard, 1988

— بين الزمان والسرمدية باريس، فايا، ١٩٨٨.

٤ — راجع : محمود أمين العالم، فلسفة المصادقة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠ — وكتاب د. يحيى طريف الخولي الحرية الإنسانية والعلم — مشكلة فلسفية، دار الثقافة الجديد، ١٩٩٠.



الحسي، فالموضوعية معناها الوجود في خارج العقل، أي في الأشياء ذاتها سواء أكان ذلك على نحو جوهر أي شيء قائم بذاته، أم على نحو عرضي، أي صفة يتصف بها الموضوع الخارجي. وكنت ينكر الموضوعية للزمان بكلا المعنيين بوضوح، وإذا كان ذو حقيقة واقعية فهي باطنه صرفه ولا وجود لها إلا في عقولنا بمثابة شروط لا نستطيع الحساسية بغيرها أن تدرك الخبرة.

ولعل أهم نتائج نظرية النسبية الخاصة والعمامة القول بأن الزمان والمكان يكونان كلا واحدا، يمكن أن يسمى متصل الزمان والمكان، له أبعاد أربعة هي الثلاثة المعروف عن المكان، والرابع هو بعد الزمان. إذن فليس للزمان أي طابع خاص ضمن النظرية العلمية ولا شأن لها بالزمان الحى الذى تعيشه الإنسانية ولا بالشعور الذاتى (٤).

وخلاصة نقدى لتصور هيدجر لجوهر الخدائفة أنه لا يرى إلا اتجاهات واحدا ولا يربط بينه وبين الاتجاه المضاد له، وما ترتب على تريض الفيزياء الحديثة، إلا أن النهضة المعرفية الغربية الحديثة اختزت وفق متطعها الدائلى على نظرة أفلاطونية للزمان والتخلص منه بالعقل الرياضى إلى العالم المعقول، عالم المثل وعالم لا زمان فيه ولا تحول ولا فساد ولا إنسانية ولا مصادقة.

فقال نيوتن : إن حد العلم الرياضى الحقيقى انه زمان مطلق، أى حركة يتصورها العقل وحده. هذا الزمان المطلق يسميه باسم «المدة» وبالتالى غياب التوالى. وظلت القوانين على هذا النحو قائمة بذاتها مستقلة بطبيعتها، فى غير نسبة إلى أى شيء خارجى.

وعلى العكس نجد الزمان عند نيوتن نسبيا ظاهريا لا جوهرأ، وهو مقياس حصى خارجى لأية مدة بواسطة الحركة، وهو الزمان الإنسان الذى نعيشه فى الحياة العادية على هيئة ساعات وأيام وشهور وأعوام؛ وقد يكون دقيقا، لكنه لا يكون قاتونا عاما. بينا الزمان العلمى الذى يعرف به نيوتن لا يمتوى على أية حركة بل يشير إلى وقوع حادثين معا لا الواحد على الآخر.

يقول نيوتن إذن بزمان مطلق قائم بذاته يشبه السرمدية التى قالت به الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة. ويعود ذلك. إلى النظرة اليونانية القديمة.

وبالرغم من أن ليستس قد جاء وانكر هذا القول وقال بتوالى الزمان معتمدا فى ذلك على مبدأ العلة الكافية، فإنه أزال عن الزمان أية صفة علمية وضرورية، إذ أنه ميز بين الزمان وبين المدة كما فرق بين المكان والأمتداد، لمعتبر المدة والإمتداد أشياء خارجية موضوعية، بينا الزمان والمكان أقرب إلى الذاتية ومنتجها بنعت «المطلقين المتخيلين».

ومن المتحقق أن كنت جاء ليفقد العقل الخالص الميتافيزيقى السائد فى المدرسة الألمانية المعاصرة له فى ذلك الحين، غير أنه ساق فترة الزمان ضمن القسم الثانى من الحساسية والمتعالية و «الميتافيزيقية»، ويشير العرض الميتافيزيقى لفكرة الزمان انه خاوى المضمون الحسى ويبعد عن — بل مستقل عن — الخبرة وعلى هذا يمكن أن يدرك مستقلا عن الظواهر. كما يقول كنت إن الزمان ليس «تصورا» كليا... ولكنه شكل خالص للعيان



رسائل ومناشبات

سليبات في تظاهرات كتلك فقد تم تنفيذ البرنامج طبقاً لما هو معلن وباستثناء تعديل وحيد تم التنبؤ عنه في الصحف قبل حدوثه .

وقد أتيح للجمهور حضور حفلات العروض بتذكرة موحدة القيمة في حدود الأسعار السائدة لتذاكر السينما ، في حين اقتصر الحضور في حفل الافتتاح والختام على الدعوات الخاصة ، كما وزعت بطاقات دعوة يتيح بعضها حضور جميع العروض ويتيح بعضها الآخر مشاهدة عرض واحد فقط . وقد ذهبت البطاقات والدعوات الخاصة إلى المعتمدين بالسينما من الصحفيين والنقاد والصحفيين وغيرهم .

تم توزيع كتيب للمهرجان في حفل الافتتاح يشتمل على لائحة المهرجان وقرار تشكيل أعضاء لجنة التحكيم وبرنامج العروض وبطاقات فنية لأفلام المسابقة وبيان بالأفلام المصرية التي أنتجت عام ١٩٩٠ وقائمة الأفلام المصرية السينمائية الروائية التي عرضت لأول مرة عام ١٩٩٠ وكلمة عن الدولة وجوائز السينما ونتائج المهرجان القومي الأول الذي أقامته الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧١ وبيان بالأفلام والفروع الفنية الفائزة بجوائز الدولة للسينما ما بين ١٩٧٤ - ١٩٨٠ وبيان بالأفلام الفائزة في مسابقات صندوق دعم السينما ما بين ١٩٨٣ - ١٩٨٩ فضلاً عن كلمة وزير الثقافة وكلمة الناقد سمير غريب المستشار الفني لوزير الثقافة ومدير صندوق التنمية الثقافية في تقديم المهرجان ، كما احتوى والكتيب على أسماء أعضاء اللجنة التنفيذية للمهرجان . الكتيب إلى جانب تلك المعلومات الهامة مطبوع طباعة أنيقة ومزود بصدر أبيض وأسود من جميع أفلام المسابقة الرسمية .

صندوق التنمية

الثقافية

ومفهوم المسابقة

رغم أن الدولة تحرص منذ عام ١٩٥٥ على النظر بعين الاهتمام إلى

المهرجان القومي الأول للأفلام الروائية

حسين بيومي

« ميامي » بوسط القاهرة بينما أقيم حفل الختام لإعلان وتوزيع الجوائز في القاعة الكبرى لدار الأوبرا بالجيزة ، حيث عرض الفيلم الفائز بالجائزة الأولى وهو فيلم سوبر ماركت للمخرج محمد خان من إنتاج أفلام نجلاء فتحى .

وتضمن برنامج العروض أفلام المسابقة وعددها ٢٣ فيلماً فإذا أضفنا فيلم الافتتاح المومياء للمخرج شاذى عبد السلام وفيلم المخرج داود عبد السيد « البحث عن سيد مرزوق » والمخرج محمد كامل القليوبى « محمد بيومي » يصبح مجموع عدد الأفلام التي عرضت في القاعة الرئيسية للمهرجان من اليوم الأول وحتى اليوم الأخير ٢٦ فيلماً منها بالطبع ثلاثة أفلام خارج المسابقة .

وقد اشتمل برنامج العروض في القاعة الرئيسية للمهرجان على ثلاث حفلات يومية مواعيدها الساعة الثانية عشر ظهراً ، والرابعة بعد الظهر ، والثامنة مساءً . وخلافاً لما يحدث من

أقيم المهرجان القومي الأول للأفلام الروائية في الفترة ما بين ١٠ - ١٩ يونيو ١٩٩١ ، في محاولة لإحياء مسابقة الأفلام الروائية التي تشرف عليها الدولة ، ووضع ضوابط جديدة لها ، وذلك من خلال صندوق التنمية الثقافية التابع لوزارة الثقافة ، وتحت رعاية الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ورئيس لجنة إدارة صندوق التنمية الثقافية ، الذى حضر حفل الافتتاح والختام وألقى كلمة قصيرة في الحفل الأول وأشرف على توزيع الجوائز في الحفل الثانى . وفي كلمته قام باهداء المهرجان في دورته الأولى إلى « روح الفنان الموسيقار محمد عبد الوهاب » وأيضاً بوصفه سينمائياً « قدم للسينما المصرية العديدين من الأنسلاف الموسيقية » . وأشار الوزير إلى هدف المهرجان بقوله « إن إقامة المهرجان هو انعكاس صادق لرغبتنا الملحة في الوصول بالسينما إلى المستوى الذى يليق بمكانة مصر وريادتها الفنية والثقافية » .

وقد كان من المقرر إقامة المهرجان في النصف الثانى من شهر فبراير طبقاً للائحته ولكنه تأجل عن مواعده - على ما يبدو - بسبب حرب الخليج .

تم عرض البرنامج الرئيسى ، وأقيم حفل الافتتاح للمهرجان في دار سينما





نجلاء فحimy

لائحة المهرجان

تنص اللائحة على أن ينظم المهرجان في النصف الثاني من فبراير كل عام ومن أبرز بنود أهداف المسابقة في لائحة المهرجان : تدعيم الإنتاج الجيد من الأفلام المصرية ، وتشجيع المبدعين من العاملين في الحقل السينمائي . وتتضمن شروط المسابقة أن يكون قد تم إنجاز أول نسخة (من الفيلم) خلال الفترة من ١ يناير إلى ٣١ ديسمبر من العام السابق على إقامة المهرجان (أى أن العبرة في المسابقة بتاريخ إنتاج وليس تاريخ عرض الفيلم) .

ومن أهم ما تحدده إجراءات التنفيذ شرط عدم تقسيم أى جائزة وعدم إضافة أى جائزة ويفضل عدم حجب أى جائزة (وهذا يعنى أن جائزة قد تذهب لمن لا يستحقها) وبالنسبة للجنة

وقد شكل وزير الثقافة ، ويوصفه رئيس إدارة لجنة صندوق التنمية الثقافية لجنة فنية لوضع قواعد المهرجان [حسب ما نشر الناقد السينمائي الأستاذ سمير فريد في صفحة السينما التي يحررها بجمريدة الجمهورية في ٣١ ديسمبر ١٩٩٠] برئاسة فكرى صالح رئيس هيئة السينما وعضوية كل من : صلاح أبو سيف ، أحمد الحضرى ، حسام الدين مصطفى ، حسين حلمى ، أمريس نظفى . أحمد صالح ، هاشم النحاس ، سمير فريد ، سمير غريب وهدى أمين مقررا للجنة ، وهى التى حددت الأسس التى تقوم عليها اللائحة مثل زمان ومكان إقامة مسابقة المهرجان ، أهداف المسابقة ، شروطها ، إجراءات التنفيذ ، قواعد تشكيل لجنة التحكيم ، وتعيين الجوائز من حيث العدد والقيمة .

مسألة إقامة مسابقة لاختيار أحسن الأفلام الروائية — كما يرصد ذلك الأستاذ منير محمد إبراهيم في كلمته عن الدولة وجوائز «السينما» في كتيب المهرجان — ورغم أن إسهاماتها في هذا المجال لم تتوقف ، وإن تعثرت أحيانا ، منذ ذلك التاريخ وحتى الآن سواء كانت تلك الإسهامات في شكل جوائز مالية أو أدبية أو الاثنين معا وعن طريق هيئة أو مؤسسة أو صندوق فللإحاطة في جميع الحالات أن مفهوم الجوائز يكتنفه غموض كبير ، ونحن لا ندرى هل تهدف إلى التشجيع الأدب أم الدعم المادى أم إلى الاثنين معا . وهل يمنح الفيلم الجائزة بوصفه سلعة تستوجب تعزيز إنتاجها وفتح مجالات أوسع للتوزيع أمامها أم ينظر إليه بوصفه عملا فنيا يرقى بإحساس الإنسان ويعبر عن هويته وأشواقه ، أم يتم التعامل معه من جوانب متعددة بينها الصناعة والتجارة والحرفة والأهداف الاجتماعية والفنية للسينما .

وبينا كان صندوق دعم السينما « يهدف إلى رفع المستوى الفنى والمهني للسينما ... وتقرير مكافأة تشجيع ، وإعانة أو تمويش منتجى الأفلام القومية والوطنية » فإن صندوق التنمية الثقافية كما يقول مديره سمير غريب « يهدف إلى تشجيع منتجى الأفلام الراقية والمحترمة على مواصلة إنتاجهم » ولا يقتصر دوره فقط في مجال السينما على هذا المهرجان القومي أو منح الجوائز للأفلام الروائية أو للأفلام التسجيلية والقصيرة ... ولكن دور الصندوق في السينما المصرية يمثل أولوية في اهتماماته وأنشطته وأهدافه بأشكال متنوعة عن طريق إنتاج الأفلام أو مشاركته في الإنتاج والتمويل .

وهكذا نشأت فكرة إقامة المهرجان من خلال صندوق التنمية الثقافية الذى أنشئ في نهاية عام ١٩٨٩ ، وكان وجوده بمثابة إلغاء لصندوق دعم السينما والذي تم توسيع أهدافه ، وتعميمها أيضاً ، من دعم الأفلام القومية والوطنية إلى دعم « الأفلام الراقية والمحترمة » .

لجنة تحكيم المهرجان

تشكلت لجنة تحكيم المهرجان على النحو التالي :
الروائي والصحفي : فتحي غانم رئيساً
وعضوية كل من
المخرج : هنري بركات
المخرج : صلاح أبو سيف
المونتير : سعيد الشيخ
الأستاذ : منيب شافعي رئيس غرفة
صناعة السينما

□ رغبة □



□ لوسي □



لجنة التحكيم منحها لتخصص لم يرد ذكره تحليداً ضمن جوائز هذه المسابقة .

ولقد أوردت الجوائز بحسب اللائحة وذلك لأن مسميات جوائز الأفلام تغيرت من الأول والثانية والثالثة إلى الذهبية والفضية والبرونزية بينما أطلق على الجائزة الرابعة اسم جائزة خاصة بخلاف لنص اللائحة ، وذلك أثناء اعلان النتائج في حفل الختام .

التحكيم فان عليها أن تضع في أولي جلساتها ضوابط التقييم والطريقة التي يتم بها التصويت وأسلوب عملها (ويعتبر هذا البند في رأيي أساس هام لعمل لجان التحكيم التي يجب أن تسجل وتدون كل أعمالها بما فيها المناقشات حول الأفلام ليصبح ما تسجله وثائق يمكن حفظها والرجوع إليها عند الاقتضاء) .

لكن البند الباعث على القلق في اللائحة كلها وفيما يتعلق بلجنة التحكيم هو الخاص بجواز تشكيل لجنة مصغرة من بين أعضاء لجنة التحكيم لتصفية الأفلام المتقدمة وتحديد التي تلك تعرض للتحكيم ، والواقع أن وجود لجنة تصفية الأفلام ينبغي أن يكون وجوباً فلا يوجد مهرجان له مسابقة في أي مكان يقبل كل الأفلام دونما تصفية .

وتنقسم جوائز المهرجان إلى قسمين أولاً جوائز الأفلام : جائزة أولى (٧٠ ألف جنيه) جائزة ثانية (٦٠ ألف جنيه) جائزة ثالثة (٤٠ ألف جنيه) جائزة رابعة (٣٠ ألف جنيه) ثانياً : جوائز للفنانين والفنيتين : بمنح الفائزين في هذا القسم التمثال الشعبي للمهرجان بالإضافة إلى القيمة المالية لكل جائزة :

جائزة الإخراج (٨ آلاف جنيه)
جائزة إخراج العمل الأول (٣ آلاف جنيه) وتعني الفيلم الأول أو الثاني للمخرج
جائزة إخراج العمل الأول (٣ آلاف جنيه) وتعني الفيلم الأول أو الثاني للمخرج
جائزة السيناريو (٦ آلاف جنيه) الحوار يحصل على ثلث الجائزة .
جائزة التصوير (٦ آلاف جنيه)
جائزة التمثيل (رجال) (٦ آلاف جنيه)
جائزة التمثيل (نساء) (٦ آلاف جنيه)
جائزة الديكور (٤ آلاف جنيه)
جائزة المونتاج (٤ آلاف جنيه)
جائزة الموسيقى (٤ آلاف جنيه)
جائزة خاصة (٣ آلاف جنيه)

وبمجموع جوائز المهرجان ٣٢٥٠ ألف جنيه — والجائزة الخاصة هي التي ترى

فقط في السينما المصرية بل أيضاً في
السينما العالمية .

يكشف فيلم البحث عن سيد
مزروق ثانی الأفلام الروائية للمخرج
داود عبد السيد بعد فيلمه الأول
الصعاليك عن صانع أفلام يمتلك غيلة
خرج مؤلف ممتاز طاقاته التخيلية
بالأصالة والتميز . ويقدم الفيلم رؤية
فنية تتخطى وتتجاوز بكثير ما هو آن
وتافه ومبتذل من مزاعم تتسمّع
بالواقعية في السينما المصرية التقليدية ،
ويقتحم بجراحة ويضيف مساحات
جديدة للسينما الفنية أو البديلة في
مصر .

يوسف كمال بطل فيلم البحث عن
سيد مزروق رجل في أواسط العمر من
عصرنا ، يبدو أنه كان قد قرّر أن يعيش
منسجياً من العالم منذ عشرين عاماً
مكتئباً بقناعاته رغم أنه غير كاره للحياة
والبشر . يستدعي خيال داود عبد
السيد تلك الشخصية الحية المركبة
حيث تدور أحداث فيلمه التي تستغرق
يوماً كاملاً من حياة البطل يواجه فيه
نفسه والعالم ، وليوضع في طريقه سيد
مزروق رمز الغواية والإفساد ، وتحرك
في يوسف كوامن من النفس التي
تراكمت سنين وسنين ، وتصبح الفروق
في الفيلم ضيقة بين الحلم والكايبوس
وتزداد حماسة يوسف كمال في التخلص
من موجات القبح والتفسخ التي تكاد
تغرقه والسفود إلى العالم بفعلانية
جديدة . تأثرت داود عبد السيد

بالثقافة العالمية واضحة لكنه مثل كل
فنان أصيل « قادر على أن يقول ما عنده
من أشياء بطريقة تجعلها تبدو كما لو أن
أحدًا لم يقلها من قبل » وبينما
فيلم داود عبد السيد عملاً فنياً يحتاج
إلى كلمات أكثر مما تتيحه تلك الجملة .

فيلم محمد بيومي وقائع الزمن
الصانع للمخرج محمد كامل القليوبى
وثيقة فنية تنفض وتستكشف وتحقق دور
ومكانة محمد بيومي بوصفه رائداً من
رواد السينما في مصر في أول مصري
وقف وراء آلة التصوير السينمائية
وسجل أحداثاً تاريخية هامة مثل عودة



أهدي المهرجان في دورته الأولى إلى اسم
فنان السينما الكبير . وأرجو الأهداء إلى
الموسيقار السينمائي محمد عبد الوهاب
إلى دورة قادمة .

ومثلاً تحس وأنت تعيد قراءة أو
مشاهدة أثرًا أو عملاً من أعمال الفن ،
هكذا شعرت وأنا أشاهد النسخة
الجديدة من يوم أن تحصى السنين —
المومياء ، إنه عمل كالشعر يمنحك كل
مرة تفسيراً جديداً ، ويكشف في كل
مرة عن جانب من الجوانب الفنية
والجالية والفكرية التي تشيع في الفيلم
ككل .

وفي كل مرة أشاهد الفيلم يتأكد لي
أن شادى عبد السلام شكلان عظيم ،
ليس بالمعنى الساذج الذي يتحدث عن
فصل الشكل عن المضمون ولكن بمعنى
أن المضمون العميق لا يثبت إلا من
خلال شكل جمالي جديد وعميق . . إن
عناصر مثل الإيقاع والتكوين وغيرها
لا تصبح مجرد عناصر حرفية بل تتحول
إلى عناصر جمالية ، ويمكن اكتشاف
الابداع عند شادى عبد السلام في
توظيف تلك العناصر من أجل خلق
شخصية ونيس ، صاحب الضمير
وحامي حضارة وتراث الأجداد ،
ووضعها في رواق الشخصية الفنية ليس

الناقد السينمائي : فتحي فرج
الفنان التشكيل : محمود عبد الله
مؤلف السينمائي : سمير فريد
السيدة : ديرة شرف الدين المديرة
ومقدمة برنامج نادى السينما
بالتلفزيون .

خارج
المسابقة

تم عرض ثلاثة أفلام خارج المسابقة
أولها فيلم الافتتاح المومياء للمخرج
شادى عبد السلام ، ثم فيلمين آخرين
أدجما في برنامج عروض أفلام المسابقة
وأنتج للجمهور مشاهدتها ، وهما
البحث عن سيد مزروق للمخرج داود
عبد السيد والفيلم التسجيلي محمد
بيومي للمخرج محمد كمال القليوبى .

وتم اختيار الأفلام الثلاثة عن ذوق
رفيع وخبرة عميقة بكيفية تنسيق برامج
المهرجانات . فكل فيلم من الأفلام
الثلاثة حدث أو علامة بارزة .

وظلما أن فكرة تكريم شادى عبد
السلام بعرض فيلمه المومياء قد خطرت
على أذهان راصفى البرنامج وتم
تنفيذها بالفعل ، فأنى أناسد أم يكن
التكريم لائقاً بصورة أكثر ومتمكلاً لو

سعد زغلول قائد ثورة ١٩١٩ من المنفى واستقبله في ميدان الأوبرا .

ويقدر ما ينجح الفيلم في إزالة الغموض الذي كان يكتنف دور هذا الرائد ، ينجح أيضاً في إبراز موهبة محمد كامل القليوبى السينمائية وطاقاته الفنية وعقليته كمخفف صاحب رؤية للتاريخ والواقع والمستقبل . لقد بعث القليوبى حياة جديدة فينا وقع تحت يديه من وثائق ومذكرات وأوراق ومراسلات وصور فوتوغرافية ولوحات تشكيلية وشرائط أفلام وأشعار وأزجال خاصة بمحمد بيومي واستطاع بطريقة سرد متميزة وسلسلة ومساعدة مونتاج رحمة

متصر أن يخلق أيقاعاً يجعلنا نندمج لنحو ساعتين مع مادة وثائقية دون أن يتألبنا أى شعور بالملل . إن جماليات الحقيقة قد تم إدراكها في هذا الفيلم بطريقة تجعله يختلف عن ركام الأفلام التسجيلية التي حاولت التعامل مع مثل مادته دون أن تستطيع أن تدرك مثله ، وأن توظف ، جماليات من شأنها إعلاء قيمة الفيلم التسجيلي بما لا يقل عن قيمة الفيلم الروائي . ولا يكتفى الفيلم بعمل بورترية عن رائد السينما محمد بيومي وإنما يتوغل في علله وحياته مستمعنا بشهادات زوجته وفريته وأصدقائه ليؤكد أن الفنان ذا الحس

الوطني والإنسان شيء واحد . وهكذا تظهر جوانب متعددة من حياة هذا الرائد المصور السينمائي والمخرج والرسام التشكيلي والفوتوغرافي والشاعر والمبتكر تجعلنا نتساءل طالما كان يمتلك كل مقومات ومواهب صانع التاريخ لماذا إذن أوقفت مسيرته ؟

إن المشقة التي تكيدها الباحث والمخرج محمد كامل القليوبى وماتم إتجازه سواء الفيلم ذاته أو جمع ما تبقى من شرائط سينمائية خاصة بمحمد بيومي ومحاولات الجاديين والمهمومين بالسينمائي مصر لتهيئة تلك الشرائط وجعلها قابلة للعرض والحفظ يجعلنا نظرح من جديد



لقطة من فيلم سور ماركيت جيزة احسن فيلم عام ١٩٩٠

إعدام قاضى — إخراج أشرف
نهى
سوبر ماركت — إخراج محمد خان
زوجة محرمة — إخراج أحمد
السباعى
المحروب — إخراج عاطف
الطيب
الراقصة والسياسى — إخراج
سمير سيف
شاويش نص الليل — إخراج
حسين عماره
اسكندرية كمان وكمان — إخراج
يوسف شاهين
شبكة الموت — إخراج نادر
جلال
المحاجة — إخراج محمد النجار
درب الرهبة — إخراج على عبد
الحالقي
قاتون إيكاً — إخراج أشرف
نهى .

ولضيف المساحة لن نستطيع أن
نضع كافة بيانات البطاقة الفنية لكل
فيلم كما أننا أحجم عن التعليق أو
التعقيب على نتائج المسابقة في هذه
المتابعة احتراماً لقرارات لجنة التحكيم
التي أكن لأعضائها مجتمعين كل احترام
وتقدير .

نتائج المسابقة :

أولاً : الأفلام الجائزة الأولى (أطلق
عليها في حفل الختام الجائزة الذهبية)
سوبر ماركت — إخراج محمد خان —
وقدمت إلى المنتج نجلاء فتحى .
الجائزة الثانية (أطلق عليها في حفل
الختام الجائزة الفضية) اللعب مع
الكبار — إخراج شريف عرفه — وقدمت
إلى المنتج وحيد حامد .

الجائزة الثالثة (أطلق عليها في حفل
الختام الجائزة البرونزية) المحروب — إخراج
عاطف الطيب — وقدمت إلى المنتج
مدحت الشريف (تلميذ للأنشاج
والتوزيع)

فيلم ، ومعنى هذا أن ثلث الأفلام
المنتجة تقريباً قد قبلت وتم اعتبارها
يوسفها أفلاماً تستحق المنافسة . وكما
أشرنا من قبل فإنه لم تجر تصفيات
للا أفلام ولم تشكل لجنة تصفية وهذا
خطأ كبير وقع في المهرجان الأول ونأمل
أن يتم تلافيه في الأعداد القادمة . فإذا
كانت الجمعيات الثقافية والسينائية مثل
اتحاد نقاد السينما وجمعية الفيلم والمركز
الكاثوليك . . الخ . تجرى تلك
التصفيات فلا أقل من أن يجربا ومهرجان
يمنح جوائز مالية ويجذب اهتمام الكثيرين
لحضور عروض أفلامه . وربما بسبب
كثرة الأفلام لم يتسنى عرض كل فيلم إلا
مرة واحدة فقط في حين أن تقليل عدد
الأفلام يتيح عرض بعضها — وخاصة
تلك التي لم تعرض جماهيرياً — مرتين
مثلاً .

والأفلام المشتركة في المسابقة بحسب
ترتيب برنامج العروض هي :

الإمبراطور — إخراج طارق

العريان

تصريح بالقتل — إخراج تيمور

سرى

شفاه غليظة — إخراج شريف

يحيى

تحت الصفر — إخراج عادل

عوض

موعد مع الرئيس — إخراج

محمد راضى

المشاغب والكاتين — إخراج

حسام الدين مصطفى

حلاوة الروح — إخراج أحمد

فؤاد درويش

جزيرة الشيطان : إخراج نادر

جلال

الشيطان يقدم حلاً — إخراج

محمد عبد العزيز

كابوريا — إخراج خيرى بشارة

المساويل — إخراج حسين كمال

اللعب مع الكبار — إخراج

شريف عرفه

موضوع إنشاء الأرشيف القومى
للفيلم . إن السينما المصرية بدون
أرشيف قومى تبقى بلا ذاكرة ليس فقط
للاحتفاظ بالأفلام التي تمثل آثاراً فنية
وإنما للاحتفاظ بكل شريط تم تصويره
وأصبح وثيقة سينمائية . وهذا هو
السيبل الحقيقي لتصحيح وتحقيق كثير
من المفاهيم السائدة عن تاريخ السينما
في مصر . ولنا في حاجة لأن نذكر بأن
الأرشيف القومى للفيلم هو بمثابة دار
الكتب بالنسبة للكتاب ، وطلما أننا
دولة قطعتم شوطاً كبيراً في طريق
التحديث فلا بد أن تكمل ذلك في مجال
السينما بدعم الدعوة إلى إنشاء مكتبة
الفيلم القومى ، وليس أملاً إلا التوجه
بهذا النداء إلى الفنان الوزير فاروق
حسنى الذى يعد إنجاز هذا العمل في
عهده أثراً لا يمحاه له ولا يمحيه أى أثر
آخر .

على هاشم

المهرجان

لأن المسابقة ليست كل المهرجان
ففى إطار فعالياته تم تكريم اثنين من
أبرز السينائيين هما المخرج هنرى
بركات والمونتير سعيد الشيخ . حيث
أقيم معرض وملصقات لأفلام بركات
مع عرض ٧ أفلام مختارة من إخراج
وذلك في قصر السينما بجاردن سبقي .
والأفلام التي عرضت هي : في بيتنا
رجل — دعاء الكروان — الحرام —
الحب الضال — ولا عزاء
للسيدات — أفواه وأرانب — الخط
الرفيع — كما أقيم معرض تصور
وملصقات من أفلام سعيد الشيخ مع
عرض ٧ أفلام مختارة من أعماله
بالتعاون مع المركز القومى للسينما
والأفلام هي : أهل القمة — عيون
لا تنام — الزوجة الثانية — الصعود إلى
الهاوية — استغاثة من العالم الآخر —
وصمة عار — هذا الرجل أحبه .

أفلام المسابقة

من بين ٧٤ فيلماً مصرياً طويلاً تم
إنتاجها عام ١٩٩٠ دخل المسابقة ٢٣



لقطة من فيلم «صائد الاحلام»

المفارقات أن الفيلم الحائز على الجائزة الأولى سوبر ماركت لم يحصل إلا على جائزة واحدة للفنانين وهي لكتاب السيناريو عاصم توفيق . في حين حصل الهروب على ٣ جوائز فرعية إلى جانب الجائزة الثالثة للأفلام . ومثل تلك المفارقات تحدث في مسابقات الأفلام فليس أحسن فيلم الأكثر امتيازاً في كل الفروع السينمائية .

من إيجابيات المهرجان التي نتمنى ألا تتوقف في الاعوام القادمة بل وأن تطور عقد ندوة عقب عرض كل فيلم يحضرها بعض الفنانين والفننيين حيث يدور حوار مع الجمهور ، ويدير الندوة ناقد سينمائي ، غير أننا كنا نود أن تطبع وتوزع نشرة يومية تحوى تلك المناقشات التي تدور فيها ، وقد قبل إن المناقشات سوف تطبع في كتاب يوزع عقب المهرجان وهذا ما ننتظره ◆

جائزة التمثيل (رجال) — أحمد زكى عن فيلم الهروب
جائزة التمثيل (نساء) — رغدة عن فيلم كابوريا
جائزة الديكور — أنسى أبو سيف عن فيلم اسكندرية كيان وكيان .
جائزة المونتاج — عادل منير عن فيلم اللعب مع الكبار
جائزة الموسيقى — مودى الامام عن فيلم الهروب
جائزة خاصة (جائزة لجنة التحكيم طبقاً للاتحة) الممثل عبد العزيز غنيون عن دوره في فيلم الهروب .
ولم نكرر ذكر القيمة المالية للجوائز بعد أن جرى ذلك أثناء استعراض لائحة المهرجان .
ويزر تحليل نتائج المسابقة حصول ٦ أفلام على جائزة أو أكثر بينما لم يحصل ١٧ فيلم على أية جوائز . كما أنه من

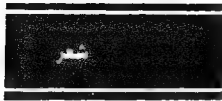
الجائزة الرابعة (أطلق عليها في حفل اختتام جائزة لجنة التحكيم الخاصة لأحسن فيلم وذلك خلافاً لما ورد في لائحة المسابقة) .

كابوريا — إخراج خيرى بشارة وقدمت إلى المنتج حسين الامام (الامام ستار)

ثانيا جوائز الفنانين والفننيين

وتتضمن منح التمثال الذهبي بالإضافة إلى القيمة المالية للجائزة جائزة الاخراج — المخرج شريف عرفه عن فيلم اللعب مع الكبار
جائزة الاخراج للعمل الاول — المخرج طارق العريان عن فيلم الامراطور

جائزة السيناريو — عاصم توفيق عن فيلم سوبر ماركت
جائزة التصوير — حسن أحمد عن فيلم كابوريا



الركض في شوارع الفرق

د/ صلاح عبد العزيز العزب



- ١ -

قمر يرحل في اللج ،
وأغنية على صدر المناديل ،
طقوس في محاريب البكاء الوثني
يثب القلب وقد طهره الدمع
يصارع في المدى المشروخ حرفاً ضائع القسام
في وجه الدمي الخشبي
، أيها الراحل في قلب المسافات انتد
سقط الظل على صدر الرصيف الحجري
أنت أعطيت المرايا وجهها اللاهث فاهداً
علنا نشهد في العتمة ميلاد النير

- ٢ -

تقاطعت خطوط الضوء في مرايا زيفك المهتمة
حين انتصبت فوق بانمبك في الميدان
تنثر ورد النيل أو سمة
وكان رافعاً مازال فوق الصدر صخرة الهوى العذري
طامحاً في لحظة المتأدمة
هلاً أفقت لحظة من سُكرك العاري
ملأت الكأس مرة .. من بثره المُلقمة ؟!

- ٣ -

(١٠٤) الريحُ تذكُرُ البراءة والتقاء الماء بالزُرقة

والبحر مُتَكَيِّةً على كتف المدائن
 راحلٌ خلف المدى
 والشمس تطلع في جناح النورس المنقُض
 نعلن مولد الأشياء
 في دوامة الموت المملح ، والقناديل العَصِيّة ، والطحالب

— ٤ —

مشيمةُ التاريخ تلفظها المياه
 وكان طفلٌ راکِضٌ في الرمل يرفسها
 فتندفع الهزائم والولائم
 تحتملها الراية السوداء منذرةً بطوفانٍ جديدٍ !

— ٥ —

« رمسيس » — خارجاً على عجلاته من متحف المدينة
 مدججاً بالصنمت كان مُشبعاً بالملح والسكينه
 خطواته تدغدغ الأسفلت في يوليو
 في ساحة الشهداء عائداً مع الغروب من « ديلبس »
 مخترقاً طريق النصر ، مُغتسلاً بطرح البحر ،
 ناضحاً باليود والأصداف والقفونة !!

كانت تمهل في وجهي
 فأغضى الطرف — قسراً — عن بلامتها
 ويعشني انقاد الشمس

فوق جبينها الموصوم بالردة !
 كان « التجارى » ضارباً في لحمها قيحاً
 وأرفض أن أموت على صليب الجرح مُكفئاً
 وتأكلي القوارض في أزقتها فيجئني الصُراخُ
 وها أنا مازلت أصرخ في جهات الأرض فاستمعي :

— البحر يزحف والهلاك القادم — استمعي —

سيمضغ بكبك الثلج — يا امرأة —

أباحث فخذها للريح — فانتبهي —

ستدرك الرياح .. ولات ساعة ..

فاسترجعي مافات من صلواتك الدموية — ار تعدي —

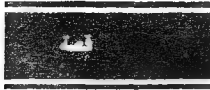
فلن يجديك بعد اليوم إنضاء الثياب

ويوسفُ المنفى فيك يرى ما لا تريته

— الآن حصصت الحقيقة !

— الآن حصصت الحقيقة !!





القلم

لمع زجاج النافذة لمعانا ذهبيا في شمس الخريف ، ومن خلف الزجاج سمعت صوت مركبة ترتد إلى الخلف ، صاحب الصوت أصوات بشرية ما لبثت أن انقلبت إلى صراخ ، تجمدت المرأة في مكانها ، أنا لم أخلق النافذة جيدا !! ولكن ماذا عن الباب؟! هل أغلقه أحد ؟ هل دخل إلى الشقة أحد عندما كنت بالخارج ؟

الغرفة باردة ومترية !! تراب على المنضلة .. والمقاعد .. أوراق النبات اصفرت خضرتها وبدت مهملة ، كأن ساكني هذا المكان هجروه منذ زمن بعيد !!

ظلت واقفة في سكوت ، لم تجسر على الحركة خوفا من إزعاج الصمت .. صمت الدمار ، سمعت صوت ماكينة في الخارج تبدأ الحركة ، كانت سيارة تنقل عند نهاية الميدان .. مزينة بعلم وطني بلاعبه الهواء .. أناس يقفرون فوق السيارة صانحين ، كان المشاهد بعيدا فلم تتبين ما يقولون ، لكنها سمعت هناك صوتا واحدا بعد ذلك .. صوتا عاليا واضحا يسأل :

— هل زينا (Zeiga) هنا ؟

تأول الناس رجلا آلة لرفع العلم وانطلقت سيارة النقل . زينا؟! من يكون زينا ؟ أغلقت النافذة وعادت تحديق في الغرفة ، مرت بأحد أصابعها على ورقات النبات المصفرة ثم فتحت جهاز الراديو ، جاءها أغنية تقول « آه لو تكون لبعض الوقت لطيفا معي !! » ، أغلقت الراديو ، ألقت نظرة على أظفارها ، تشققت أظفارها مرة أخرى !! وجدت نفسها أمام زجاجه الظلام والفرشة ، راحت في فتور تغطي أظفارها ..

جلست ، أخذت تنفّس الغرفة .. الشمس تسطع فوق النباتات ، يجب أن يعود بيتا Pitya وجيورجي Guorji حالا ! إن جيورجي لديها صديريّة من الصوف وهي قد صبغت شعرها ، سيجلس كلانا بينهما مظاهرا بالصبر ، سيتيسم ابتسامته الوردية ..

للكاتب المجري : ايفان ماندي IVAN MANDY ترجمها إلى الانجليزية : استرمولنار وإلى العربية : سوريال عبد الملك

فتحت الباب في حذر كمن تدخل شقة غريبة ، غريبا أيضا في سمعها كان الصوت الذي أحدثه دوران المفتاح في « الكالون » وسجبه منه .

لم يكن هناك شيء في يديها .. لكن ذراعها قلقت هامدين مبهوتين .. كأنها ما تزال تحمل المقعد والبطانية اللذين أنزلتهما تورا إلى المنيأ ، من خلفها يوج سلم البيت بالأصوات .. وقع أقدام أصداء صلصلات أدوات المائدة في الطابق الخامس والتي تصل إلى المنيأ في أسفل البيت ..

فجأة غيم الصمت .. ثم سمعت طلقات من بعيد ، بتادق ؟ مدافع ؟ كانت واقفة في الردهة ولم تغلق باب الشقة ، أمام باب الشقة سمعت صوتا يرتد في المشى متسائلا :

— هل عادوا إلى إطلاق الرصاص ؟!

خطوات مترددة وصوت خشن ليد تتسائل على سور السلم ، توقف الصوت الخشن وتبادل صاحبه مرة أخرى :

— هل من الأفضل أن أهبط ؟!

لم تجب المرأة أو تلتفت إلى الورا ، للحظة شعرت بأن الآخرين تبموها إلى داخل الشقة سقطت عيناها على صورة معلقة بدت لها أيضا غير مألوفة ، كانت صورة : لامرأة متكنة في « الكوشة » ، ارتفعت عيناها قليلا .. فوقع بصرها على كومة فتاتير الغاز فوق

— سيب الم كلان ؟

قالت الفتاة هسا ضاحكا وأضافت :

— أراهن على أنه لو سمع كلمة العم هذه الآن .. لأصيب بالجنون ، في عيد المرأة قال لي إنه لا يجب أن يتأديه أحد بهذه الكلمة ، كان لدينا مثلكم في الحفل زجاجة نبيذ ، لكن من الصعب أن .. حتى أنت .. ظلمت أقول لك بعدها طويلا « صباح الخير يا عمي جيزي » هل تذكرين ؟ ثم كان على بعد ذلك أقول فقط « هاللو » مرتين ، مرة لك ومرة له .

تطلعت جيزي إلى الشارع الخالي .. ثم إلى السماء :
« أرجوك أيتها السماء لا تدعيها تتكلم » .

لصغت وجهها : أقملى دافقة من صدر الفتاة وهي تقول :
— ولكن .. أين ذهب كلان ؟

كان جدار الشقة مليئا بقرب طلفات الرصاص ، على الجانب الآخر من الشارع كانت الطلفات قد هدمت أحد السقوف
قال إنه ذاهب ليلقى نظرة فقط !

والفتحت إلى الفتاة متبسمة وأضافت :

— أنت تعرفين أنه يجب دائما أن يذهب

تطلعت الفتاة إليها : وجه مستدير .. عيان واسعتان .. جبهة عريضة .

— جيزي !! شمرك !! أعلن أنه شمر جينا لولو !!

عديني أن تأخذيني إلى الفنان الذي يصفف شمرك ، عديني جله صوت من الخارج ، صوت مشروخ كصير الباب ..
تغليلا ويليدا ، انتفضت جيزي فأغلقت ضلعتي النافذة ، أظلمت الحجرة ، الضجة البليدة قادمة من الشارع ..

— ديبات !!؟

تفجرت الفتاة إلى آخر الغرفة

— لقد عادوا مرة أخرى

— أفضل أن تبتطي إلى المنيا بأولجي Olgi

في اللحظة التالية كانتا واقفتين أمام باب الشقة .. مكتبتين ..

مضطربتين .. خالتي الصوت

— إنهم يقرّبون !

وقيضت أولجي بشدة على سور السلم ، حوم فوق رأسها إناء طهر كبير من الفخار .

— لقد طيخت ما يكفينا يومين

لاسم الإناء الحافظ فأرجح ، من أعلى السلم سأله أحدهم :

— من يطلق النار ؟ هم ؟ أم نحن ؟

قالت أولجي محاولة أن تطبق على يد المرأة ومتحفزة للجرى :

— هيا يا جيزي !!



— جيزي ؟

بهضت المرأة ناظرة إلى أعلى ، كانت تنف أمامها فتاة حراء الشعر ، يداها المرتجتان تزدادان خوفا في جيبها كلما اقتربت ، قالت الفتاة :

أنت تركت الباب مفتوحا

ثم دقت الأرض بقدميها واقتربت في خفة راقصة حتى وثبت إلى السرير .

— أمي وأبي لا يريدان الصعود من المنيا .. تصوري !!

ثم بهضت فجأة تقول :

ووالد تاماس نهر ودفعه أمامه من الشارع إلى البيت ، مع أن تاماس ما يزال معه خسون خرطوشة

ثم هزت كتفها استخفافا وأضافت :

— لكن الأمر مختلف ، سوف يذهب تاماس إلى مكان آخر .

— يذهب ؟

عادت الفتاة تثرثر

— لقد عاد الغوغاليون إلى التظاهر مرة أخرى ، وأطلقت عليهم

النار ، وهذا الولد الأشقر .. أثبت تمرليه .. الولد الذي كان هنا

في عيد المرأة .. جيزي ؟! ما حكايتك ؟ ماذا دهاك ؟!

— لا شيء

وبهضت ، نفضت رداها وقالت :

— أشمر بشيء من الضعف ، هذا كل ما في الأمر

لكنها جرت دون أن تلمس يد المرأة ، وسرعان ما اختفت أسفل السلم ، تيمتها جيزى دون أن يُسمع صوت قدسيها ، هي الآن بين الدهليز المعتم للبيت المجاور والسور الأسود ، خلف السور شخص ملفف ببطانية ، يدا الشخص قريبا يمكن لمسه ، لكنه ما لبث أن صعد واخفى عند الطابق التالى .. مثلما اخفى عن بصرها كل شيء .
- إذن فقد هبطت !

أمام باب المخيا لاحت خيالات .. وتوهجت سجاثر مشتملة ، هورت جيزى بأن هناك كثيرين واقفين لصق الجدار ، نادى :
- كالمان ؟
لقد يكون هنا معهم ! بحثت عن وجه تعرفه .. شخص يمكن أن تتحدث إليه ..

دخلت إلى المخيا جلست على الطرف الداخلى لأريكة هناك ، هناك شخص يجلس أمامها .. وآخر خلفها .. كان الجميع مسافرون إلى مكان بعيد !! أشباح ساكنة فوق الأرائك .. جاءها صوت من ناحية الحائط القريب .

- ألم يهْذُ زوجك بعد ؟
- إنه على حق ، منذ أيام قال لي إنه دائم التجول في المدينة ، وإن أصابع قدميه تؤلمه .
- أصابع قدميه ؟
- نعم ، بسبب التراب .. تراب الموق
ايسمت جيزى وقالت
- هل قال هذا ؟ من تراب الموق ؟

وإذا بكالمان يظهر أمامها .. يتجول بلا حذاء .. قدماء غارتان فقط في جوربيها الطويلين ، جلس أمامها على السجادة ، راح يقطع أصابع قدميه ، صامتا يفكر ، ليست هذه عادته ، انتظر ، تراسل إليها صوت ما .

- لقد أراد أن يرسم ابتقى الصغيرة سقط شيء أمام البيت ، اهتز المخيا ، نهضت بجانب جيزى امرأة بدنية .. كأنها مظلة ضخمة مفتوحة
- ماذا لو أن واحدا منهم دخل إلى هنا ؟

انزلق حامل المصباح على الحائط ، تزايد عرض جناحه كلما اقترب من الأرض ، تدرج ضوء أزرق قائم فوق رأس جيزى .. كان الضوء يثبث من الحائط ، نهضت أجسام غير واضحة الأشكال وبدأت تندفع في الظلمة صوب الباب
- انتهى كل شيء .

من الخارج جاء صوت الدبابات .. تزحف زحفها الخشن وهي (١٠٨) تترجع يدها إلى الوراء .

- لقد فعلوا ما فيه الكفاية
نفذ صبر جيزى ، متى ينتهى كل هذا ؟ ومنذ متى بدأ ؟ ثلاثة أيام ؟ أم ثلاثة أسابيع !!
لا بد أن كالمان الآن في الشقة ، هي متأكدة أنه الآن في الحجرة ، وضع ما يحمله من لفافات على الأرض ، هو دائما يحضر لفافات بها أشياء ما ، ربما قد خلع الآن حذاءه وراح يتجول بالجوارب ، يشمل الموقد ، يسخن الطعام .

- أين أنت ذاهبة ؟
كانت جيزى قد بدأت تسير بين المقاعد نحو باب المخيا ، بدت المسافة إلى هناك لا نهاية لها ... وبينما كانت تصعد السلم أهالت على جدار البيت ضربة هائلة صرت لها ضلع النواذل ، تسمرت في مكانها لحظات .

لقد عادوا
أطبق الصمت ، ووجدت جيزى نفسها في شقتها ، خلعت ثوبها وهي تأن بكل أنواع الحركات واللفافات ، فتشت عن شمعة في درج متضدة المطبخ ، أشعلت الموقد .. وضعت فوقه إناء ، قطعت شريحة من الخبز ، سقط من شريحة الخبز موس حلالة .

- ماذا يصنع موسى الحلالة داخل الخبز ؟ ما الذى جعله يضعه في الخبز دون كل الأماكن ؟

إن حلالة الذئب صبه خرافى .. هكذا قال لها كالمان ، عندما قابلته لأول مرة كان له لحية حمراء ، لم أجرؤ على أن أقدمه إلى أبى وأسى بتلك اللحية

دفقت إلى الحجرة ، وأمام المرأة بللت شعرها ، كيف تبدو أوبلى في حيون الآخرين بشعرها المجعد !! قالت شعر جينا لولو فلما ، تقول أمها إن أوبلى ترتدى « باروكه » مع أمها ما تزال دون الخامسة عشرة ، مثلما تفعل جينا لولو !! سأخذها إلى كارتشى Karcsi الحلاق ليصفف شعرها مثل شمرى ، وراحت تلحج ثيابها على مهل

- جيزى ؟
عند باب الحجرة ظهرت امرأة بنية الشعر ، تطلمت إليها جيزى وظلت تلحج ملابسها ، المرأة البنية الشعر ترتدى ثوباً واسعا فوقه صديري ، قالت وهي تمسح وجهها بكفها .

- لم أنظف الشقة منذ بدأوا هذا
لحظات صمت ثم سألت جيزى بنبات خشنة .
- أين زوجك ؟

كانت جيزى قد وصلت إلى السرير ، انزلت تحت الغطاء وراحت ترتجف ، أدخلت يديها أيضا تحت البطانية لتمسك برسغها ، قالت بنية الشعر :

أولجى تسيان لها الإزعاج

ازدادت حولها الظلمة ، توقفت الغدائف ، لعلها توقفت قبل ذلك في خفلة منها 11 في عيد الميلاد ذاك .. ذهب كلان إلى جوليا Gyalia ليזור والديه ونسى أن يعود ، لم يتم حتى بالكتابة إليها بأنه لن يعود ، عاودتها الرجفة مشحونة هذه المرة بالغضب ، لماذا فكر هذا الرجل إذن في الزواج ؟ إن لا أريد أن يعتمد على أحد .. ؟؟ قال يوما ، لا يريد أن يعتمد عليه أحد ؟ وأنا أيضا لا أريد ذلك عندما ..

سمعت ضجيجا بفجر في الشارع ، هل يقرعون الباب ؟ وقع أقدام عنيفة ! أحذية تنق فوق البلاط .. هل يصعدون السلم جريا ؟ أحاط الضجيج بالحجرة ، ما الحكاية هل هذا صوت أولجى ؟ فتح الباب بقسوة ، حاولت أن تنفض من الفراش لكنها عجزت عن الحركة ، ظلت راقدة كمن أصابها شلل ، تحديق بعينين حراوين وحنجرة جافة ، إندفعوا إلى الحجرة ، انطلق ضوء بطارية كاشف عن وجه أولجى ، على كفها بندقية كأن ماسورتها تلاص الأرض ، لمع في ضوء البطارية وجه مسود بدخان البارود .

- ارفسي يديك وانجهمي إلى النافذة
هي الآن محاطة بهم من كل جانب ، فتحوا ضلقت النافذة بعنف ، أطلقوا منها متهامين ، نظر أحدهم إلى الوراء
- لا ، إنها لن تفعل
ثبت المتكلم بصره على حبي جيزي وقال :
هل أنت مريضة يائسة ؟!

حدثت جيزي في البندقية ، هناك شخص يرتدى ثيعة كشافة ويحمل مدعلا آليا ، ماذا يفعل هنا محصل الاوتوبس ؟ شمعت بشيء ما لكنهم كانوا قد اندفعوا خارجين كالعاصفة
- جيزي ؟

هتفت جيزي بصوت متحرج :
- أولجى 11

أصدر السرير صريحا ، وغشخت الأغصنة مع انزلاق حيزي انزلاقا قاطعا متزايدا تحتها . ثم انزلاق أولجى إلى جوارها
- جيزي ؟ هل رأيته ؟ الشخص الذي كان قائدهم .. أليس ومسيا ؟

جسد أولجى يمت حرارة كأنه موقد مشتمل .
- لقد رأيته من قبل في مكان ما

ساد الصمت لحظات ثم همست أولجى :
- قال أحدهم إنهم لا يستطيعون أن يبدأوا بالمجوم .. لأن الآخرين عند ذلك سيكسبونهم .. أنت تعرفين أنهم لا يملكون نوعا ممتازا من البنادق
هتف صوت من الخارج

- هذا المكان ! هل تذكرين عندما لم يعد إلى البيت في عيد الميلاد ؟ هه ؟ متى كان ذلك ؟

- لا أدكر

توقفت الرجفة ، لكنها ظلت قابضة على رسنيتها
ياإلهي العزيز ! هل سمعت ؟ أولجى تريد أن تتركنا ، تقول إنها لا تستطيع البقاء في البيت بيننا الآخرون ..
هزت جيزي رأسها ، قالت بنية الشعر :
- إنها بعد ذلك ستجىء بالبنادق إلى البيت .. و ..

توقفت ناظرة إلى جيزي .
- هل أن أخذ قرص الدواء الآن ، رأسى يوشك أن يتكسر ،
ألا يصيبك الرعب ؟

قالت هذا وهي تغادر الحجرة دون أن يجيب جيزي على سؤالها جلست في الفراش مقوسة الظهر ، وت لو تصرخ بأهل صوتها بأنها ترتعد رعبا من الغدائف ، وبأن السيلة ياردي Bardi وابتها





انجھت جیزی نحو الحمام فتبعها المعجوز
 — صحیح ان الزوجین الشایین الظریفین اللذین یسکنان الطابق
 الخامس قد ذہبا ، لکنہا ذہبا معا
 بدأ الماء يتدفق فی الحوض
 — کم كنت اصغر سناً لما بقیت هنا ابداً ، ما رأیک فی الذین
 ما يزالون یضیئون مصابیح الکهرباء؟ ... إن زوجک رجل
 ظریف ، صحیح أنه لم یقل لی « هالوو » ولا مرة علی السلم ..
 لکنه لا یمكن أن یتَرَک امرأة شابة جمیلة مثلك ویرحل ، وبالتأکید
 لا ..

سوف أخرج إلیها وأقذفها بحوض الفسیل ، سوف أفعل
 هذا ، واستمرت ألواح الأرضیة تصدر قمعقات خبیة .
 خرجت من الحمام ملتفة بالیشکیر تماماً ، وظلت التعمقات
 الخبیة تملأ أذنیها .

— أولی؟ أولی؟
 اقترب ضوء مرتعش ، كانت السیلة باردی قادمة نحو السریر
 یشمعة فی یدیها .

أولی؟ هل أنت التي أرشدتهم إلی هنا؟
 نهضت أولی جالسة فی الفراش ، جذبت أمها بنظرة غاضبة
 وقالت :

— ماما ؟ أنت مجنونة .
 ارتفعت الشمعة
 — سیفریک أبوک حتی یبطل جسدک
 قالت أولی بإشارة استخفاف من یدها
 — استمری .. أكملی .. إنه لا یجوز علی إخراج أنفه من
 المنخأ .

لکنها سحبت جسدہا من الفراش وتبعث الشمعة الخارجة
 وابتعد الضوء فی الظلام حتی اختفی
 غاضت جیزی فی الفراش والظلمة السحیقة ، هل ما أسمعہ
 صوت طلقات ؟ أم أن الطلقات داخل رأسی ؟
 وجاء الصباح ..

استیقظت شاحرة بالمرض ، هناك علی الحائط خطان مائلان یلون
 آخر ، نهضت مندھشة لکن نصف جسدہا ظل ملتصقا بالفراش ،
 صرت أعشاب النافذة صوت إطلاق الرصاص یتعال ، الآن
 عرفت أن إطلاق الرصاص كان مستمرا طوال اللیل .. ویستمر
 طوال البهار .

— ما تزالین وحدک یا عزیزتی ؟
 امرأة یتضاء الشعر نحیلة الوجه تقف بجوار الفراش . من
 أبین جاءت هذه المرأة ؟ ربما كانت هنا منذ وقت طویل دون أن
 أری ! ولكن .. لماذا تتجشع علی ماعة یدها للسلام ؟ ترى . هل
 ستدور بعد ذلك راقصة فی الغرفة ؟

اقتربت منها المعجوز أكثر وقالت .
 — أنا أعرف زوجک ، إنه رجل مھذب .. لکنه .. لکن
 الآخرين هنا یتکلمون عن کل شیء
 — أی نوع من الأشياء ؟
 — أوه ! لا تهتمی ! لا تتشغلی بنفسک
 وصمتت لحظات ثم استطردت
 — یقولون .. إنه ربما یتكون قد غادر البلاد

قفزت جیزی من الفراش ، ابتعدت المعجوز قلیلاً .. كأنها
 خشیت أن تقذفها جیزی بالحذاء ، لکنها عادت تقترب یبطه
 — بالتأکید هو لا یمکن أن یتذهب بفوتک ، کیف یستطیع أن
 یتَرَک امرأة شابة حلوة مثلك ویذهب ! !

استمت ابتسامته الوردية البعيدة ، صرخت في ابتسامته .

- أنا لا يهمني ما يحدث لك ، سيخرجونك على أرض الشارع ويحرقونك إلى هنا .. إلى .

استلقى كالمان على السرير متبسا ابتسامته الفاضحة ، وقتت جيزى إلى جواره غاضبة تريد أن تصفحه على وجهه

- لماذا لا تقول شيئا ؟ لن تقول ؟ لا يهكم ما أريد ؟ هل تظن أنني كنت أريد الزواج بك ؟ لا يهكم ؟ هل تظنني أرغب الآن في أن أنام معك ؟ هل تريد أن تأوى إلى جسد ؟ لا ، لست أنا هذا الجسد ، لقد تبخرت رغبتي كما تصاعد كل البخار من كوب الشاي .

بهذه .. ودون أن تدرى .. وجدت نفسها تهبط نحو المغنى ، أوقعتها على الدرج بليس نظارة ، احتضن كتفها ومال بها نحو الحائط .

- سيدى ؟ هل تديرينى بدلة قديمة ؟

- بدلة قديمة ؟

- واحدة من بدل زوجك ، إذا كنت في غنى هنا ، احداثا يحتاج إليها احتياجا شديدا .

تململت جيزى على السلم ، لكنها هبطت سريعا وراحت تسبق الرجل إلى شقتها .

إن رجال الحزب Partoses قد وضعوا أعينهم على شفتك ليجتاحوها .. خاصة وانك الآن تمشين وحدك لكنتك لن تبقى وحدك طويلا ، يجب ألا تبقى وحيدة ، ياإلهى العزيز !! إن الإنسان يسمع عن أشياء كثيرة غريبة هذه الأيام !

سحبت جيزى البشكير عن وجهها ، كانت المرأة المعجوز قد ذهبت ، وبينما كانت جيزى تعد الشاي لى المطبخ المظلم على ردة السلم رأت وجهها خلف زجاج النافذة ، للمحطات قليلة بعد ذلك ظل أصبع مقوس حائز يحوم خلف الزجاج .

أرخت جيزى جفنيها وراحت ترتشف الشاي .. وتدق وجهها ببخاره المتصاعد .

فجأة رأت كالمان واقفا في شقة غريبة ، ينثر على أرضها بذور حبات الشمس ، مبتسما تلك الابتسامة الوردية التي تفضح رغبته .

- تعال أيا الولد المعجوز ! لقد أن الألوان لتجتمع حول لقمتنا .. ثم نفرد أرجلنا معا .

يقترب رجل من كالمان ، كالمان يدور حول الرجل ، الدبابات تندفع في الشوارع الجانبية .. البيوت تتحطم .. وكالمان ما يزال ينثر بذوره في زهو

- تستطيع أن تفعل ما تشاء ، أنا لا يهمني ما تفعل !



وقفا معا أمام دولاب الملابس المفتوح ، هذه ملابس كالمآن ،
يبدو أن الرجل يريداهما جميعا ، وقد يطلب أن يرتديها هنا أيضا ،
جذبت بنلة وردية ، البذلة تسرع بالخروج من الدولاب كأنها
تتمتع الطيران إلى مكان بعيد !

— أشكر

وطوى الرجل البذلة بين يديه سريرا وخرج .

جيزى ماتزال واقفة أمام الدولاب تتمتع .. من يكون هذا
الرجل ؟ هل هو الذى لجأ إلى شقة الدور الأرضى هذا الصيف ؟
لا يمم لقد أعطيته البذلة وانتهى الامر ، أغلق فمك تماما يا كالمآن !
كان يمكننى أن أعطيه القميص أيضا إذا شئت !

اختزلت ردة السلم مرة أخرى وميظت إلى الخفى ، لكنها
ماليت أن عادت تصعد السلم بسرعة المصعد ، سمعت صوتا
يتنادى ، لم تلفت ، كانت تعرف أنها أم أوبلى ، ولكن لماذا هى
هاتكة هكذا ؟ لماذا لا تتكلم ؟

— يقولون إن أوبلى هى التى جاءت بهم إلى هنا !

وبدأت يدها تتحرك على سور السلم ، حدثت جيزى فى اليد
المتحركة .

— هؤلاء الأولاد .. أنت تعرفين .. الذين جاءوا إلى هنا منذ
ليتين .. الذين كانوا يحملون البنادق .. أنت رأيتهن ..
ودت جيزى لو تصرخ فيها « ابعدي يدك عن سور السلم » ،
لكنها لم تفل إلا كلمة واحدة .

— هليان !

ارتفعت اليد عن سور السلم .. وبرز منها أصبع كالمخلب ،
بدأ المخلب يرتعش ارتعاشات غريبة

— نعم يا جيزى .. هليان ، لكنك تعرفين كم يشابه الناس !

ولكن .. هل عُلِّ أن أبعد أوبلى ؟ أطردها من البيت ؟

— فى هذا الوقت .. ربما

اقتربت أم أوبلى أكثر

— لقد ذهب ناماش Tanas

— ذلك الولد الطويل الممتلئ ؟

— ضربه أبوه لأنه وجده فى الشارع ، لكنه الآن ذهب

وتوقفت عن الكلام برهة ، ثم سألت بصوت خافت

— جيزى ؟ ماذا يوشك أن يحدث ؟

ظل المطر ينهمر ... وابتعد الصوت

— كالمآن ؟

صرّ الباب .. ثم ساد الصمت إلا من صوت المطر

فى الخارج .. فى مكان ما من أحد الشوارع .. هناك جماعة من

الناس مبتلون ، جماعة محدودة ترقد بجوار حائط ، وجوههم



منكفئة فى ماء المطر ، مستدين على أحجار الرصيف ، لكنهم
ما يزالون يتسمون ! طارت إحدى البسات عبر الظلام صوب
الردهة التى تشبعت بماء المطر ، خاطبت جيزى البسمة الطائرة .
— يمكنك أن تظلى حيث كنت ، لن أهتم بك مرة أخرى .

فى اليوم التالى خرجت تبحث عنه ، قبل أن تخرج كانت قد
وقفت أمام المرأة ، أنزلت خصلة من الشعر على كل من خديها .

— إن احتاج إلى ضوء ساطع كضوء الشمس لأعد ما حول أنفى
من خطوط الشمس !

ثم ارتدت ممطفا وخرجت .

توقف المطر .. وانتهى الصباح ، قال أحدهم خارجا من
البيت :

— يقولون إنهم يبيعون البطاطس عند ناصية الشارع
التفتت لتلقى نظرة أخيرة على البيت ، هناك علمان معلقان فوق
البوابة .. العلم الوطنى .. وعلم آخر أسود متسخ ، العلمان
يرقرقان فوق صار واحد ، ابتعدت وهى تمهم مهمات ملتهبة
بالغضب :

— هل كتب على أن أسير خلفه هكذا؟ أن أظل أقتنى أثره !!

توقفت ، كان هناك لحية بجوار الرصيف ، رأت الرجل المعجوز مستلقيا .. تغطيه ورقة كبيرة داكنة .. وبجواره قسط اللين ، لابد أنه جلس ليسترخ ، ظهرت إشارات في السماء ، راحت يهرول بجوار الحائط ، ثم أبطأت مارة بمنازل متوالية مهمة .. كل منها يستند على الآخر ، والأعلام ذات الألوان الثلاثة .. سوداء ، واجهات المتاجر مهشمة .. محترقة .. مظلمة .. الزهور في الأفنية ولكن .. أين البيوت ؟ الجملون منزاحة إلى الداخل .. الأسلاك الممزقة متناثرة في الشارع .. أبواب حديدية ملتوية .. وغبار .. في كل مكان غبار .

— هل هذا ما أردت إن تراه ؟

لم يرد كاللأن

— هناك لفت آدمى حار بين أكوام الحجارة ، رأينا متلاحين ..

رجلا ذا لحية وامرأة حول عنقها عقد قديم من اللؤلؤ . حدثت نفسها .. يوشكون أن يستدعوني في أية لحظة ، تدمرجت إلى جوارها حربة من تلك التي تجرها الكلاب ، تجلس داخل العربة امرأة .. هيئتها العميان تحدقان في الأمام ، جاء جندي يجرى خلف العربة .. حارى الرأس ويلا سلاح ، لفت الجندي أضاع ملاحه ، وجتاه تهران من شدة الجرى .. كأنه الجندي الوحيد الباقي من جيش منهزم هارب ..

عند نهاية الشارع كانت هناك دبابة مظلية بلون أخضر فاتم .. موجهة مدفعها نحو الأمام ، يبطله وتثاقل بدأت الدبابة تتحرك خلف اتجاه المدفع .

هرولت جيئى إلى شارع جانبي ، لم تعرف كم من الوقت ظلت تجرى .. لكنها فجأة .. وجدت نفسها مستقلة على جدار .. أطرافها ترتعش رعبا وازهاقا .

أقسم بالله هل أن سوف أطلقك
أجابها كاللأن مبتسما :

— أوه !! يا حامي الصغيرة !

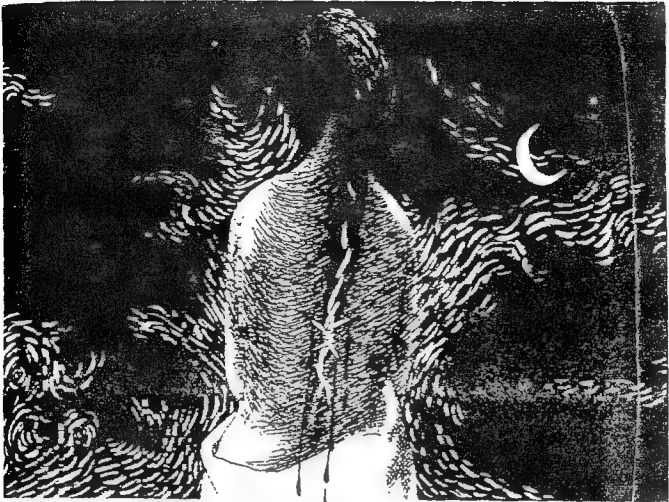
— لا تقل إن حامتك الصغيرة .. لقد شيعت من حاماتك الصغيرة الغبية !

عند ناحية الشارع ترام أكلت أحشاه النار .. متكنفه على جانبيه مثل سكير ، هل يمكن أن يكون . هذا الترام قد استخدم يوما كوسيلة انتقال ؟! مأسورة ضوئه الخلقية تشبه مدخنة سفينة غارقة ، المشهد كله يبدو جزءا من ميدان عتيق .. انتهت على أرضه لتوها حرب مجنونة .. وهذا الشارع ..

— انظر هذا البيت الذي ضربوه بالنابال ! والترام المحترق !

وهذه المرأة التي تجرى !





— يقولون كان معها بندقية ، دعني أسألك : ماذا كانت تلك الفتاة الصغيرة تصنع بالبندقية في الشوارع ؟
تطلعت نحوهم لكنهم كانوا قد ذهبوا ، خطت إلى الأمام ذاهلة من رؤية أي شيء .
توقفت أيضا عن تمنيف كاللان ، لم تعد تجد ما تقوله له ، وهو أيضا قد اختفى ، تلاشى .. مثل البيت الذي خرجت منه بعد أن امتلأ بالتراب المحترق .

ليس إلى يسارها الآن إلا المقابر .. متراخية على قطعة أرض هناك ، الصليان طالية فوق المدينة والوجوه غاصت في الأرض ، حل مقعد صغير في حديقة كان يجلس رجل وإلى جواره فتاة .. الفتاة تحمل في يدها بندقية .. وتلوث شعرها الرمال والحصى .. وتلك الابتسامة الوردية !!

ركعت جيزي إلى جوار شجرة عجوز .. وراحت تخط أصبحها على الأرض باستخفاف وقرأ ما تكتب :
« إن وجهك قرص من الطين .. من الوحل .. بركة صنعها المطر .. هذا كل ما في الأمر » .

وتكسر صوبها ، بقيت قليلا من الوقت راكعة .. ثم انحنى ظهرها أكثر ليساعدها على النهوض ، وما أن انتصبت واقفة .. حتى راحت تجري عبر خرائب الميدان .

كانت جيزي حينذاك تجرى ، مرت ببيت ذى حديقة شريفة ضيئة من حديقة مكشوفة ، قبضت يديها على سور الحديقة ، هناك بداخلها رابية يملوها صليب خشبي ، استطاعت أن تقرأ الاسم المنقوش على الصليب ، « يوسف بوكور » Josef Bokor ، خرج جوزيف من البيت الرابض تحت الرابية .. استلقى على أرض حديقته .. أما المستاجر فقد ذهب إلى باطن الأرض ، لم تستطع جيزي أن تتحرك بعيدا عن سور الحديقة .
— سوف يكون قبرك ياكلمان بلا شاهد ولا صليب ، ولن تجد أحدا يضعك في باطن الأرض .

بدأت تسير مرة أخرى ، حلت كفأها السور معها دون أن تدري . وساربتا الرابية أيضا إلى البيت التالي ، لكن الصليب أبى أن يرافقها ، الأساء فقط كانت مختلفة على صليان الميدان ، كان هناك ستة صليان ، أحدها غارق تحت كومة من الأغصان ، وفوق صليب آخر غوفة بها عدة ثقوب ، أما بقية الصليان فبلا أسماء التفتت إلى الوراء قليلا .

— هل تظنني مهتمة بأنك هنا ؟ هل تظن هذا ؟ سمعت أصواتا كان هناك شخص ما يتجول قريبا منها ، نعم عند الناصية تماما — أطلقوا الرصاص عليها عند الناصية ،

القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر



شعر عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)

عرض :

قطب عبد العزيز بسيوني

وأبو سلمى واحد من ثلاثة شعراء أروحو للقصيدة العربية في فلسطين في النصف الأول من القرن العشرين هم إبراهيم طوفان وعبد الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمي . فشعره يوقفنا على طبيعة الصراع الإنساني في تلك المرحلة من الناحية السياسية والشاريحية والاجتماعية والفنية فهي دراسة لمرحلة شعرية امتدت سبعين عاماً تطورت فيها القصيدة العربية في فلسطين مع الأحداث الدامية والجراح النافذة والغربة الاليمية والحنين إلى مواقع الطفولة والصبأ .

والباحث بمحور دراسته في ثلاثة اتجاهات رئيسية . المحور الأول : يتحدث عن حياة الشاعر ومولده وبيئته وثقافته ورحيله عن وطنه وسيرته وتناجه الشعري . والمحور الثاني يقدم لنا دراسة موضوعية . لبعض القضايا التي توقف عندها الشاعر مثل قضايا التحرير والغربة والحنين وغزليات الشاعر ومواقفه من الموت وراثأ أبطال وشهداء التحرير . والمحور الثالث دار حول الدراسة الفنية وحول بناء القصيدة عند الشاعر والصورة الشعرية واسلوبه في التعبير عن رؤيته الفنية والموضوعية والزعة القصصية التي تميز بها من بين معاصريه والفن والالتزام في تجربته .

● الشاعر :

يرجع أصل أسرته إلى عرب اليمن الذين جاءوا لفتح مصر مع عمر بن

في جوهرها هي محاولة كشف لعالم النفس الانسانية في يلق خليجاتها وتسجيل خواطرها الدفنية في الاعراق فإن الشاعر يعكس لنا بهذا المفهوم تجربة شخصية ويصور فيها تجربة مرحلة شعرية متعددة الأجيال متنوعة الأحداث والمتعطفات . وتجربة الشاعر الفلسطيني — عبد الكريم الكرمي — الملقب بأبي سلمى — فضلاً عن أنها تجربة معاناة وطنية فإنها معاناة انسانية . فشاعرنا ولد عام ١٩٠٩ م في مدينة طو لكرم بفلسطين وسمى بالكرمي نسبة إلى هذه المدينة المريقة التي تقرب من الساحل الفلسطيني حيث تقع بين مدينتي نابلس وحيفا فوق ريدة عالية خضراء يكسوها جمال الطبيعة .

● هذا عنوان رسالة الماجستير التي اعدھا الباحث عبد المنعم عمر القر وتقدم بها إلى كلية الآداب جامعة عين شمس وأشرف عليها أ . د رمضان عبد التواب والدكتور يحيى عبد الدايم وناقشها أ . د ابراهيم عبد الرحمن ونال صاحبها درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

ما تزال الدراسات الجامعية والبحوث الأكاديمية تكشف لنا كل يوم نعمة جليلة في سيمفونية العلم المتناغمة حول عبقرية من عبقريات الابداع الشعري . وتقدم لنا شخصية فلة أسهمت في إثراء الحركة الأدبية في شعرنا المعاصر ، والباحث عندما يتناول شخصية الباحث والتحليل فإنه يقصر جهده على محاولة كشف التبايز والخصائص الفنية لدى هذه الشخصية . ويعيش معها طيلة دراسته لينتق خطاً من عيوب الجدة في ركن من أركان إبداعه ليقدمها إلى جمهور الدارسين وإذا كانت التجربة الشعرية

شاعر وأديب كما أن أُنحى أحد شاعر الكرمى ناقد معروف وحسن باحث غمضرم في بطونه الكتب وأديب ذواق وهناك المدرسة والمعلمون الذين أدبوني بالعلم والمعارف .

وكما قرأ وتعمق الشاعر في الأدب العربي قديمه وحديثه فقد قرأ لكبار الشعراء الانجليز والفرنسين والروسين ومن ثم فقد تجمعت لديه حصيلة ثقافية جيدة عن تلك الأداب وكما يقول عن نفسه : « كنت متتبعا لتلحاح ترجمات أُنحى — احمد — أحرص على أُنحى بالمان . حيث تنقلني إلى عالم أدبي وإنساني فسيح لا حدود فيه وإلى ثقافة رفيعة المستوى . ولكن أعجبتني قصص الكاتب الفرنسي « في دي ماباسان » لما فيها من واقعية اجتماعية وأحاسيس بمشاكل الآخرين وكان العالم كله وحدة واحدة في المم الانسان والمعاناة البشرية . »

ويأتى المحور الثانى من الرسالة :

بعنوان القضايا الموضوعية : تناول الباحث فيها القضايا التي توقفت عندها الشاعر بالدراسة والتحليل ومنها . قضية التحرر والغربة والحنين والغزل . والموت والرشاء وأغانى الأطفال وانشيدهم .

وتظل قضية التحرير بكل مضامينها الوطنية والقومية والعالمية من أكثر القضايا الانسانية التي تستحوذ على اهتمام الشاعر وتلغ عليه بإصرار . وقد كان شاعرا ناضجا عبد الكرمى من طليعة الشعراء الشباب الذين كان لهم الفضل في التوجه السياسى والاجتماعى فهاجم الاستعمار وطالب بالاعتدال على الشعب وحده في تحقيق اهدافه وتقرير مصيره ، وأيد الحركات التحريرية قوميا وعالميا ودافع عن الحرية والديمقراطية وحرار بنبات النزعات الزائفة والمثبوعة وسار مع شعبه من البداية مسجلا حقائقه وتطلعاته معايشا لأفراحه واتراحه فكان شعره التحرري بذلك طليعا في الشعر العربى صدقا والزاما وتاريخا لمرحلة بعينها . وفى الاربعينيات من تاريخ قضية فلسطين أخذ الانجليز

بفلسطين قبل عام ١٩٤٨ . اختلها فيها منهجا قوميا لتأكيد معانى الشعر الجديد وترسيمها في الأذهان عما جلب انتظار الناس إليهم وحرك كوامن نفوسهم فترة من الزمن ليست قصيرة . وفى هذه المرحلة أبو سلمى ينشر دراسات نقدية قيمة منها دراسة بعنوان « شعراؤنا في الميزان » تناول فيها عددا كبيرا من شعراء فلسطين بالدراسة والتحليل والنقد .

لقد استمد أبو سلمى ثقافته الشعرية من مصدرين أساسيين هما أسرته وأطلاعاه على كتب التراث العربى والأجنبى ثم احتكاكه بأدباء عصره وشعرائه خاصة في مصر وبقية العالم العربى لقد تحدث أبو سلمى عن مصدر ثقافته الأول فقال « لا شك أن البيئة الفلاحية الخاصة بفلكورها وأشعارها وأزجالها وتراثها قد شكلت أول هذه المؤثرات الثقافية في شعرى يضاف إلى ذلك جو الأسرة فوالدى كما تعلمون

العاص وعاشوا في إقليم الشرقية مع مجموعة من القبائل العربية الأخرى في قرية « شبنارة الطينيات » . وما يزال أترياء آل الكرمى يقيمون فيها . ثم نزح جده على الكرمى إلى فلسطين وعاش في طولكرم . وقد ولد أبو سلمى في بيت أدبية راقية سبيلة للعلم والأدب والثقافة أسهمت في تكوين شخصيته . فوالده هو الفقيه اللغوى سعيد الكرمى الذى تقلد مناصب أدبية وإدارية وفكرية متنوعة حيث درس في الأزهر ونال شهادة العالمية وعين مفتشا للمعارف ثم أصبح مندوبا لقضاء بئر صعب ومركزه طولكرم ثم عين عضوا للجمع العلمى العربى بدمشق ثم تولى قاضى القضاة في عيان ورئيسا للجمع العلمى فيها حتى وفاته .

وإذا كان والده على هذا القدر من العلم والثقافة فإن ولده عاش ونشأ في ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية متزيدة في أواخر الحكم التركى وما رافقه من ظلم وتحلف . مما كان له أثر على شخصية شاعرنا . تلقى أبو سلمى دراسته الابتدائية في طولكرم ثم رحل مع والده إلى دمشق ثم عيان والقُدس وطولكرم حيث اكتسب من مجالس والده الأدبية خبرات علمية متنوعة . فصار ترك مجلسا أدبيا أو شارك فيه رغم حداثة سنه .

ولقد كان أول عهده بالشعر عندما فاز مع اثنين من الشعراء كرمهم المجمع العلمى العربى بدمشق من بين مائتين طالب ثم توجه إلى القدس ليكمل دراسته للغة العربية في مدارسها وليكمل دراسته الجامعية فيها . وفى تلك الفترة من حياته التقى بصديق صباه الشاعر ابراهيم طوقان وجلال زريق وقويت الصلة بينهم ليحملوا الصحف الفلسطينية شعرا وتثرا وليعيشوا مرحلة شعرية غنية تمت الحياة في الشعر الفلسطينى الذى عانى من التقليد والتكرار الهابط حتى كاد ياكل نفسه .

كما انعطفت الشاعران التومان — أبو سلمى — وطوقان — نحو تحرير صفحة أدبية أسبوعية في إحدى صحف يافا



واليهود — كلون من ألوان الصراع على فلسطين يشيعون مفاهيم فكرية خاطئة ومضللة عن العرب في الأوساط العالية لتدنيس حضارتهم، قيد حضن الشاعر تلك المزاغم مؤكداً على عظمة حضارته من خلال مخاطبته لوطنه يقول :

فلسطين إنا بنتنا الحضارة
فوق المصور كما تذكرون
ونحن الذين أنشأنا الطريق
وكنّا مشاعل حق ودين
وحرية الفكر نحن الذين
رفعتنا لوماها كما تعلمين
ونحن الذين حملنا الرسالة
للأوليين وللآخرين

لقد كان أبو سلمى في طليعة الشعراء الذين تنبأوا بما سيؤول إليه الوطن فاختد ينشر قصائد الوطنية في الصحف المصرية والوطنية قبل حلول نكبة ١٩٤٨ محلاً من سوء المصير الذي يتظر شعبه . فمنذ أن وطأ الاستعمار البريطاني أرض فلسطين عام ١٩٢٠

وهو محرض كبير على الانجليز ويحمل بثورة قوية ضدهم وثقاً من قدرات شعبه في تحقيق النصر . وهذه الثقة من أكثر الظواهر الوطنية في شعره قبل النكبة وبعدما حتى رحيله عن وطنه ومهما تعرض الشاعر لقسوة الظروف والتشرد والرحيل والمعاناة فإنه ظل ملتزماً بوطنه وشعبه وفيا لها .

يقول الشاعر

ليه فلسطين المجاهدة اثبتى
فالظلم مرتقه يكون وبيل
افالك الحمر اثنت راياتها
قد أقسمت تظل ذلية
جبل المكبر لن تلين قناتنا
ما لم تحطم فوقك البستلا

وهنا يربط الشاعر بين الزحف الجهايمرى الفرنسى على جبل الباسيتل بفرنسا إيان ثورتها ، وبين الزحف الجهايمرى الاسلامى على جبل المكبر

بفلسطين . وهذا الزحف هو ما ينتظره أبو سلمى ويتمناه في شعبه ضد الانجليز أو ما تسميه بثورة الحلم التي يتصورها بقوله :

ها هم بنوك لووا أعنتا الردى
وأتوك لا يرصون عنك يدبلا

وفى صورة حية واقعية من ثلاثيات هذا القرن يتوجه الشاعر إلى ملوك العرب يستحثهم على الكفاح والنضال متندداً بما فعله الاستعمار في شعبه وارتكبه من بشاعة في حق شعبه يقول.

أيه ملوك العرب لا كنتم
ملوكاً في الوجود
هل تشهدون عاكم
التفتيش في العصر الجديد
قوموا اسمعوا في كل
ناحية يصيح دم الشهيد
قوموا انظروا القسام
يشرق ثوره فوق الصرود
يوحى إلى الدنيا ومن فيها
بأسرار الخلود
قوموا انظروا الأهلين
بين الوعد ضاعوا والوعيد
ما بين ملقى في السجون
وبين متفى شريد
أو بين أرملة تولول
أو يتيم . أو فقيد
أو بين مجهول يرى
عصف الثون من النشيد
قوموا انظروا الوطن الذبيح
من الوريد إلى الوريد
تسرحم الأجيال دامية
الخطى
نقود السلعود

ولمنا نلاحظ من تكرار فعل الأمر « قوموا » وما يجسده من ثورة وغضب وسخط على ضد ملوك العرب وما يصوره من حول تجاه قضية مصيرية مقابل صورة نشيطة من الحركة الشعبية



من الأجيال التي توافدت على
الاستشهاد .

● ولعل ظاهرة الغربة والحزن في
شعر أبي سلمى تطل علينا من خلال
مرحلتين تفصل بينهما نقطة ١٩٤٨ .
فالمرحلة الأولى التي عاشها قبل رحيله
عن وطنه تمثل في معظمها إحساساً ذاتياً
لثلك الشاعر التي كان يعيشها ويعانيها
أي إنسان آخر مع الزمن في تغييره .

فتأت غريته هنا غربة زمانية لا حيلة
للإنسان في مقاومتها سوى أن يتسهم
حينها كلياً سار به الزمن بعيداً عن
مواقفها أو اغترابها مما يتناغم مع
مشاعره الخاصة نحوها فيذعن في البداية
لوقوعها .

والمرحلة الثانية تمثل غربة مكانية
عاشها أبو سلمى مع شعبه بعد رحيله
عن وطنه فتصير عن واقع نفسي جماعي
يربط فيها الشاعر احساسه الذات
بالاحساس الجماعي فأقلام نوعاً من
التوازن النفسي الذي أوجد بدوره
ظاهرة التناؤل بعد التكية في شعره على
عكس الفترة السابقة التي حفلت
باليأس والقطر والذهول الذي أصاب
معظمهم في الأرض المحتلة والذي
أوقف نتائجهم الشعرية فترة من الوقت
تحسبوا فيها أماكن وجودهم في
غربتهم .

والشاعر يخاطب الحيام عن غريته
ويخلص عليه إحساس ألم الغربة فيقول

ودع ظلالك يا حمان الوادي
ألوى الزمان بغصنك الميادي
من بعد سرحية وهذب ثمرة
ثم في المجير وأنت طاو وصاد
أرسل نواحك يا حمان وقل لنا
هل في الوادي حمام شاد
وأبيك التسيم نديه أردانه
إن البكاء يهون عند بعد
كان الرسول اليك إن غلب
المهوى

يختال فوق ربه وفوق وهاد
حتى إذا وافي الديار تفرقت
عبراته وروى حديث فؤادي



● غزليات أبي سلمى :

يشكل الغزل قسماً كبيراً من تاج
الشاعر ، فقد هتف قلبه بالحب في سن
مبكرة حيث خاطب فتاته في مطلع أول
قصيدة غزله قائلا

سلمى أنظري نحوي فقلبي
يخفق
لما يشير إلى طرفك أطرق

شاعر يخفق قلبه بهذا الغزل المبكر في
ظروف اجتماعية حرجية وأحداث
سياسية دامية عاشها وطنه فهو شاعر
صالح مع نفسه وعاطفته . لا يتصنع في
الغزل إحساساً ولا يتكلف في الحب
جهداً ، بل يجاري رحلة شعور عاطفية
فطرت نفسه عليها منذ حداثة سنه فأمن
بالحب إيماناً كلياً وخضع له خضوعاً
مستعذباً أتبعه عنه احساس عميق
بموطن الجمال الذي كان يتراوح عنده
ما بين المرأة والطبيعة في تداخل تام يبرز
ذلك الجمال الذي خلق أبو سلمى مفتوناً
به خاشعاً له بأشكاله المتعددة فظل يتلوه
كشعر مقدس طيلة حياته .

وفي هذه المقطوع الغزلية ما يؤكد على
صدق عاطفته ومزج المرأة بالطبيعة في
غزله يقول

فالشعور الذي تعيشه الحليمة في
وادي الاغتراب يعيشه الشاعر في أعماقه
بعيداً عن دياره وحتى في تلك المناسبات
الذنية الكبرى للمسلمين وفي عيدهم
يجد نفسه غريباً عنها . وتسانده
أحاسيسه الخاصة التي تصدر عن واقع
المعاش لا يرى فيه ادنى انتساب لطواهر
ذلك العيد من بهجة وفرح .

يلوح طيف العيد في خاطري
كأنه ذكرى هوى يبدد
فلا يرف القلب عند اللقاء
ولا أغاني العيد منها شدا
ولا الليالي ضاحكات بالني
ولا التدامى يذكرون الصدى
ولا الأزهر وأنفاسها
تعطر الدر بين المواسدا
ولا التحوم الزهر ملتاعة
في الأفق يهوى الفرقد والفرندا

●
إن الشاعر ينفي تملأ مقومات الفرح
في مثل هذه المناسبة لآلئ الأ
احساس الداخل بالغربة الحقيقية في
عصر هو غير عصره القديم الذي عهد
فيه غبطة القلب ومسامرات الحلات
وقننة الطبيعة .

فلسطين . التي تجسد التيه والضياح
والنشأت الذي عاشه المشردون بعيدا
عن وطنهم قوله :—

رخفت أثلّم أرضي وهي باكية
والقلب باك وراحت تنثني
القبل
وعدت أنشق من عطر التراب
هوى
في ظله التقت الأجساد
والرسل

تلك صورة حسية لإنسان مشرد يفوق
إلى وطنه فيدنو منه بروحه زاحفاً في
خشوع لينتم أرضه ويروياها بلعمه
فتبادل الأرض القلب والدموع في نشوة
مملوءة بالأسى والحنان .

وفي صورة شعرية عاطفية يجسد
الشاعر عاطفته تجاه شعبه للزود ويتلاحم
فيها مع قضية وطنه السليب يقول .

أصلى على الدهر تسديمي
حراهم
في جهم يتساوى العذر
والعدل

خيابهم في مهب الريح معولة
ودورهم من وراء الدمع

تنبهل
تفادلتهم دروب العمر دامية
وأفكرتهم ربوع الأهل والمثل
في كل أرض شظاياهم مشردة
وتحت كل سماء شعرهم ذلل
أطوف أحمل أنى سرت
نكبتهم
كأننى طيف ناد والحمى طلل

وأبو سلمى يكسو صورته بالأمل
وبيعت فيها العزيمة والتفادل والهمة
ولهذا نراه في خاتمة القصيدة يختلف عن
بدايته يقول :

يا فتية الوطن المسلوب هل
أمل



تسائل كيف عرفت النسيب
وعن تعلمت شعر الغزل
تعلمت من شذا وجيتك
إذا ما تفتح زهر الأمل
تعلمته من نسيم الربا
يهم بشمرك أن رحل
تعلمت من طيور المروج
وقد ليست لك أزهي الحل
ومن أغنيات الغدير إلى
وفيها تراعت دموع الجبل
ألم تعرفي بعد سر النسيب
وعن تعلمت قالت أجبل

إن الشاعر يعرف مصادر الجبال
ويتلوه أيا كان موطنه ومن ثم يوضح
ماهية غزله في المرأة التي يراها لوحة فنية
مكتملة للوحات الطبيعية فاهتز لجبالها
وغنى لها شعراً مؤثراً رقيقاً عذبا مما جعل
إبراهيم عبد القادر المازني يقول « وحياة
أبي سلمى كلها في دنيا الهوى وقل أن
يطل منها ليري ما في غيرها وحسبه من
دنياء أن يهتف باسمه شفتان مرجتان
تردadan شعره أو تنفثان به » .

أما مسار الغزل عند أبي سلمى
فيأخذ اتجاهين في معظمه .

الأول : غزل وحداني غفيف يتمثل
فيه ملامح الشعراء المنزوين في صدق
عواطفهم وراث شكواهم وطريقة
مخاطبتهم للحبيبة وخلم الصفات عليها
وهذا اللون من الغزل ظهر في شباب
الشاعر قبل الرحيل عن الوطن .

والثاني : غزل وطني يمتزج فيه بين
حبه لفنائه وحبه لوطنه وأحياناً كثيرة
يتمزج من فنائه رمزاً للتغزل في وطنه
وهذا ما وجدنا من شعره بعد النكبة
١٩٤٨ .

المحور الثالث : في هذا الاتجاه
يرصد الباحث عدة قضايا فنية يميز بها
نتاج الشاعر بين جيله منها بناء
القصيدة — الصورة الشعرية ،
والأسلوب ، والتزعة القصصية وسوف
نتناول بعضها ، في هذا العرض .

الصورة الشعرية :
والصورة الشعرية التي عبر عنها أبو
سلمى استمدت مقوماتها من مرحلتين
متابيتين . مرحلة ما قبل النكبة ومرحلة
ما بعدها . فصوره قبل النكبة تقليدية
مألوفة متنوعة الأغراض تجسد جوانب
مختلفة من حياة مجتمعة ومن حياته
الخاصة لاسيما في الغزل وفي قليل منها
تعب عن قضية وطنية . أما صورة بعد
النكبة . فهي أكثر ما تشخص أو تنقل
قضية شعبه المشرد .

تصور مظاهر الحياة للجائين خارج
وطنهم من يؤس وحرمان وضياح ونشأت
إلى ما هنالك من تصوير ظاهري لحالة
الفلسطينيين بعيدا عن ديارهم .

فمن صورة الشعرية التي تعبر عن
مأساة فلسطين في قصيدته (أرض

على جباهكم السمراء يكتمل
تنبون أبعاده والخلد رفرقها
كانما هي بالأأياد تتصل
إن الطريق إلى العلياء مظلمة
ولن نضل وفي أيديكم الشعل

وبما يز الصورة الشعرية خصوصية
وذلك الرمز والمزج في التجريد من
منظور أو الألفاظ لا تنف عند دلالتها
التجريدية وإنما توحى بمحان جديدة
تكشف عن رؤى شعرية سترة . في
القصيدة يتو ابر سلمي .

كسل يوم تشرذ ورحيل
أما أن للطائر الغريب النزول
ليج في عالم القضاء جناحا
وهو في قلبه الشئ محمول
فجناح على الصباح مدل
وجناح يفتقو على الأصل
ثم صاف الأذى وحام على
السف

ح فقد شاقه حماء الجميل
خفقت كل ذرة في فلسطين
مضى يكون الوصول
فهوى يحطم الجناح على أرض
فلسطين والدماء الدليل

ومكذبا نرى الصورة الشعرية عند
ابن سلمي تستمد عناصرها من قضية
شعبه المشرذ وتعبير عن رؤية جماعية
وطنية وترسم ملامح الشعور النفس
والتمزق الوطني التي تعيشه فلسطين .

● الأسلوب

وإذا كان الأسلوب في معناه العام هو
طريقة التعبير عن الخواطر والشاعر
بوسائل فنية خاصة قد تميز الشاعر عن
غيره . فإن إنا أبا سلمي عبر عن قضية
شعبه بأسلوب عربي فصيح واضح
وبلغة سهلة لا تخرج عن إطار عصرها
لأنها تعبر عن قضية وطنية ومعاناة
جماعية تتطلب البساطة في الوضوح .
وهذا ما جعل شعره سلسا غديا حتى
عند ابننا

وطنه . كما أن لغته تفيض نغماً رقيقاً
يتهاجس في النفس ويشجى العاطفة
ويحرك الشاعر والأفكار ويطلق الخيال
إلى حيث الأفاق العلوية .

ولأب سلمي منهجه الخاص في
التعبير عن أغراضه الشعرية المتباينة .
فهو يعطى لكل غرض ما يناسب من
الصورة واللغة والوسيلة ، فيشكل
أسلوبه بتشكيل أغراضه وبذلك نراه في
العزل غير السياسة وفي التراث غير
الحزين . ففي الوقت الذي تنشر فيه
باللطف والرفقة والعذبة في غزله ورواثة
تشر بالعف والشدة والخماس في
وطنياته . كما أنه يداعب الصغار بلغة
بسيطة تناسب مع قدراتهم العقلية
ومكوناتهم المعرفية . إن أبا سلمي في
الوقت الذي هاجم فيه الملوك العرب
قبل أكثر من ثلاثين عاماً مضت بهذه
الآيات في عنفها وغضبها وأسلوبها
الحطاطي بقوله :

دكت عروش زتيوها
بالسلاسل والقيود
سحقاً لمن لا يعرفون
سوى التملل بالوعود
إليه ملوك العرب لا
كتم ملوكاً في الوجود

يقول فرحاً نار الثورة :

يا قائد الثورة سحر نارها
وزج في قاع السعير المعتدى
وأطلع على الأيام واتشر
وهجاً

ففيه سقى الجهاد والتمرد

هو، يفتير قال هذه الآيات الرقيقة
المناسبة التي تشعنا كأننا في متجمع
جيل ثمارين فيه الغرام والاحلام

ياحبي لا تخشيه في ظلال
الروض

خلف القصور عند المساء

ها هو الزهر لا يمل من

المحسن

كانى به من الرقباء
فقطط الطيور من خلال
الأوراق

حتى توال رغم الخفاء
وحنا الياسمين فوق
حببي

فتجلت عرائس الإغراء

وفي الوقت الذي يخاطب فيه الكبار
بهذا الأسلوب قائلاً :

يا أيها الشعب ركب الفجر
متظر

بعد السرى وعلى الآمال
يشمل

من يشتري وطناً أو يتنى
بدلاً

وأيمن في الكون أو في الجنة
البدل

هذي الشدائد من أهلى
خصبة

الدخر يسمع والتاريخ يرتجل

نجده يخاطب الأطفال بأسلوب آخر
والموضوع واحد .

ها بنا - ها بنا

هيا إلى الكفاح

تسير في ركابها

مواكب المصباح

على طريق الشهاد

ترنرف النسيود

نسمعها على المدى

◆ انشودة الخلود

١ - القسام : إشارة إلى ثورة القساميين في
فلسطين ضد الاستعمار الانجليزى

١ - جريدة فلسطين - ابراهيم عبد القادر

المأز

غبار السيارة الفاخرة يخرج لى لسانه . يتسم الرجل الثمين داخلها ويوسى برأسه . أقاليله يلتصامه مئة . اليهود العارية جواره ملاح مشوطة الكرش الثمين أمامه يحتاج إلى توابيع كي يستقل . سيجار غليظ يتوسط لمة فى غرور . رائحة العطور المستوردة تفسد على نقاء الهواء . أشعر بغثيان أبصق على الأرض التى هى سياه .. أوصل طريقى ..

٤

كنت أسرد عليها قصص ومكائبات الغول . يقال أنه يسكن الخرابات القديمة . يعيش الجيوب الفارغة . يكون الموت . أحدثها عن أبطال الثورة . كانت تنصت إلى وتقول إن أبيها يكرههم ويلعنهم ، أسرق النظر لحذائها المروكش .

حين تلتقى حوى بعموبها أشعر بلذتها . قبلتها - فطرد أبى من عمله .. ولطمت أمى الحنود ..

■

حالى القديمين . ملاسه مهلهلة . شعره مغير . لا تخلو ملاحه من البرامة . ينقلى على سلمته بصوت واهن . ملحت يدي إليه بالقروش . ناولى الجريدة . فى الصفحة الأولى . اعترضنى هو . يوتلى حذاء لا أراه . ملاسه صارخة الألوان . رباط العنق يسخر من الجسم . نظرت خلفى . ابتسمت . واصلت طريقى ..

٦

كانت رائحتى تنه . كانت رائحتنا تنه . هى - كانت رائحتها راحة الجنة حسب قول أمى . كنت أصل كثيراً من أجل الجنة . أصوم كثيراً من أجل الجنة لو... حين يطول إنتظارى . أمل أذهب إلى شيخ القرية . يريت عل كفى أن يسمر . أعود أصل كثيراً . أصوم كثيراً . ومازالت رائحتى تنه .

« ثروات حول أطباق فارغة »

١

منذ ولادى أشعر به خلفى ، يتبنى أبنا ذهبت . عندما تقبل الشمس ناحية للغيث أشعر برجوب رحلى . أئاته الواهنة أسمعها . يديه يحتضن بطنه بشلة . كنت أعلم أنه فى يوم قريب سيموت .. وعندما ساستريح حقاً ،



هزينة شعبان الضياعي

« شعبان مات »
وتسامت قطط المدينة : كيف مات ؟
عصفور بلدتنا المنكس قال لي :
شعبان قد قطع الجريد ، ومزق
التخلات قد ..
في كل يوم كان شعبان الفقير يقطع
التخل البريء ..
في المرة الأولى تيسمت التخلات التي
شعبان يطعم طفله وحفيده شوك
التخل
اضرب بفأسك .. سوف يموت من
جهد ..
شعبان لف الحبل فوق التخله والكبرى
وقال :

« هات المذبة ! »
من قبل أن يرقى ترشف شايه
ولربما ارتشف الموات
لكن تخلفه سطلن أبها رفضت مؤامرة
الفتريس .
شعبان يصمد
وهو يمشي عن أبي زيد وهترة وعن
قطب الصعيد
شعبان يضرب ،
آه .. يضرب ..
والصغار تجمعهموا ظربا سقط
والرطب
لهم كشمبان يهرعون الشهور ،
تلفت الأطفال عن كان يسقط
شعبان ألقاه التخليل « سياطة »
وتصاح الأطفال في ضحك الصغار
« شعبان يسقط »
قهقهة التخل الذي خف « المويضات »
التي جاءت بهرول كي يروا
صوت اختصار البؤس في شار
القتيل ..
لفوا عبادة صحتهم ، ومضوا إلى بيت
الرؤى كي يثقلوه ..
وأفرخوا من تربه الأوجاع ما قللت
موازين القبور به ..
وعادوا يشحرون !

فصل أخير إلى محمد الأسباط

كتابك يرفق
حرب الخلاص
وحط على تخيل
لجدة ..
أمسكه بفضيلة
متقاره بظك ، يلقط
حطلة سمراء من
عشب « الشفع »
يعود يفرس شتله
بدم القتال ،
يستحيل إلى وطن
أعطيه عنوان حارثا ،
فصل عند مدخلها

صلا مودع ،
وانس في أعطاف « زينب »
يتلى حرب الخليلج ،
يكف عن داه الوطن
جريت في حينه
موسفة الطفولة ،
فاتنى للحر ،
سودن عبيده ،
واشتق من صبرورة الورد
« تفاصيل » النيومة ،
حين تفتحت عيناه
قاسمى دملة الصبح
فأفول ،
وعاد بلا وطن .

فتحي عامر

● من الأدب الفلسطيني المعاصر ●

بين عامي ١٩٧٧ و ١٩٩٠ أصدر
الروائي والأديب الفلسطيني أحمد صبر
شاهين سبع روايات ومجموعة قصصية
واحدة بالإضافة إلى مترجماته ودراساته .
وفي الشهر الماضي صدرت مجموعته
القصصية الثالثة « إهدات — تجربة
قصصية » ، وتضم سبعاً وخمسين قصة ،
يتم قصصها في أقل من صفحة واحدة
وأطولها فيما يزيد على ست وثلاثين صفحة
ومن قصص المجموعة :

الحمار

قلنا له : أبلغ من سرعة حمارك .
قال : لكن الحمار لم يسرق .
كدرنا عليه القول فلطاع
أعطانا الحمار للواضي . في الصبح حملناه
أسلحة وفخائر ، وأطلقناه ليعود للبيت
وحده
نجمت الحطة وتابمتا .
وذاقت صباح ، حملته بالبخار واربتا
بالخضر . وقبل أن أطلقه نمت غراب
مجنون يحوم حول أكلة هزلة في دغل
الاشجار القريب .



د. محمد أبو الفضل بدر

قال صاحبي : لا تطلق الجملار اليوم .
قلت : ظننت أن ما لدينا من علم يحسبنا من
الخرافة .

قال : لا أنشام ولكنه نذر بأن العدو في
الطريق ، فهذا الغراب لم يتفق مذ كنا
هنا .

سخرت : وهل تغفل الغريبان ؟
هزرت منكبي ، وأطلقت الجملار .

لكنه وقع في الأسر . وسارت دورية العدو
خلفه حتى وصل للبيت .

هش له صاحب الدار وقال : حاربي عاد
لي ، وأبرز بلاغ السرفة .

استقلوا الرجل ، وأطلقوا النار على
الجملار .

يقول الشاعر في إحدى قصائده الديوان :

مولاي

لا تكثرني

... حزني يكبر كل صباح

... حزني زهرة عباد الشمس

... يستقبل وجهك كل صباح

وبغير صباح

يساقط قلبي فوق الحقة حقيقا

... تزداد وروده أخذ يرفقا

لكني أبقي

... أنفي في حبك

يامولاي .

ولقد وصلت حفلته السيد / رشيدة
تيمور جائزة مالية باسمه في مسابقة أجريت
بين الشباب في الإبداع المسرحي . ولقد
تقدم إلى هذه المسابقة ٢٩ متسابقا . فاز
فيها الكاتب الشاب خالد الصاوي بالجائزة
الأولى ولقد ربح ٣ آلاف جنيه مصري عن
مسرحيته التي تقدم بها ، وعنوانها « حلة
الجلائن » .

● موسوعة الفراعنة ●

بأسكال ليرنوس ، وديان يويورت
علمان فرنسيان من علماء المصريات وضعا
كتاباً عنوانه « الفراعنة » . ولقد ترجمه إلى
اللغة العربية د . محمد ماهر طه تحت عنوان
« موسوعة الفراعنة : الأساطير — الأماكن
— الموضوعات » ، ونشرته دار الفكر
بمساعدة قسم الترجمة بالهيئة الفرنسية
للأبحاث والتعاون بالقاهرة . ويتضمن
الكتاب تعريفات موجزة لحواشي ١٨٦ مادة
فرعونية مرتبة ترتيباً ألفبائياً عربياً وبختارة
من الفترة من ٢٩٥٠ — حتى ٣٠ ق .
م . كما يتضمن الكتاب بعض الصور
والخرائط التوضيحية لمصر القديمة .

البقاء لله

توفي أثناء إعداد هذا العدد
الزميل المحرر مختار سيد أحمد
عوضنا الله وأسرته الكريمة غيباً
أسرة التحريز

● شاعر طبيب ●

صدر للشاعر محمد أحمد الغرايوى الحاصل
على دكتوراه في الجراحة
وبعمل بكلية طب الزقازيق ديوانه الرابع
« راحة الأرض وهنالك الثوب » ، وذلك بعد
نشر ديوانيه الثلاثة السابقة : نفوس فوق صدر
حييى - أحبك يا زهرة الياسمين - عندما نظماً
الهر .

● روايتان لزينب صادق ●

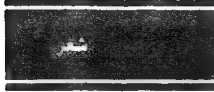
أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب طبع
روايتين للقصاصة المعروفة زينب صادق :
« لا تسرق الأحلام » ، و« يوم بعد يوم » .
وعند زمن الرواية الأولى عام ١٩٧٣ وينتهي
أثناء حرب أكتوبر نفس العام . وتعالج أحداث
هذه الرواية حيرة جبل المؤلفه الذى عاش
سنوات حروب قصيرة أكلت حياته ، ودلعت
بالكتيرين إلى السفر خارج الوطن هرباً من
المشكلات المتضائلة . وكذلك فعلت البطلة التي
سافرت هي الأخرى إلى أوروبا في منحة
تدريبية ، وهناك أدركت معنى الانتهاء إلى وطنها
الذى هجرته مضطرة .

أما في الرواية الأخرى « يوم بعد يوم » ، فإن
المؤلفة تميز عن قلق النساء المصرية الجديده
الحقيقة التي تتميز بحساسيه شديدة وبمجاهد أن
تعيش عصرها وسط تناقضات المجتمع الحادة دون

أن تمنهن كرامتها

صدر حديثاً

- يوسف ميخائيل أسعد . سيكولوجية الاعتقاد والفكر . هبة
مصر .
- سليم عرفات . الحبيبة (المكتبة الغالية) . هيئة الكتاب .
- قسطنطين كفافى . قصائد (جمع وترجمة بشير السامح) دار
اليلاس .
- د . عزت شندى . عودة الطائر (شعر) . هيئة الكتاب .
- محمد جبريل . قلمة الجبل (رواية) . الهلال
- هاد غزالى . مكتوب على باب القصيدة (شعر) هيئة الكتاب
- محمد تيمور . الديوان وأشعار أخرى . دار ألف
- د . عبد الغفار مكاوى . الحكاية السبعة . هيئة الكتاب .
- سيد عبد الحافظ . الآخرون وأخيتي لصحى . هيئة الكتاب .
- طلعت رضوان . مدينة طفولتي (قصص) هيئة الكتاب .
- محمد وحيد هجر . فرس في برية الليل (شعر) هيئة الكتاب .
- جمال زكى . الضميمة يأكلها الفرااد (قصص) هيئة الكتاب .
- فهدوس الموسيقى والفن . دار الكتب القومية (ج ١) هيئة
الكتاب .
- د . محمد مجدى الجزيرى : التنوير والحضارة عند هيرود . دار
الصابى ،
- د . محمد مجدى الجزيرى : فلسفة اللغة عند أرنست كاسيرد . دار
الصابى .



نداء الذاهل

إلى من تعنيه المسائل

قرأت في مضابط الستين :

بلادكم زوارق المآثر القديمة

أعلامها عقيمة

وجرحها مهين

فكيف تفرحون .. كيف تطعمون

رأيت مألراه :

الحزن في ملاعب الأطفال

والحلم في غياهب الأوحال

والبوم صافات بنا تحتال ،

... تشرب من هيوننا الدماء والوفاء والجمال

تعيد في آذاننا الموالم

ونحن ضارب بالدف أو طبال

والأرض أنكرت هزالتا .. تنكرت لنا والبحر لم يجب عن السؤال

فالبحر لا يأبه بالزوارق الصغيرة

... يلفظها قلها أو دون قصد

وفي حريق الوعد

نبحث في المنام عن بأرجة لا نجد

واليوم أمر

كل الثمار جمر

فكيف نسبك الأغلال ثم نمنع الأبقال للطفاه

نشأت المصري



يا أيها الأحباب

رأيت حدوة الحصان فوق بابكم

أولى بها أقدامكم

لكركم وفركم

تبالنا .. تبالكم

غنيم الزوارق التي تراقصت للموت

غنيم المواكب التي تدافعت بالجوع أو بالسوط

غنيم الكنوز في الخزائن

تبالنا .. تبالكم

ضعوا على حيونكم ثيابكم

أو فاعلموا جلودكم

وأنت يا أيها الزوارق التافهة المنفة ،

تجمعي وفككي أوصالك المريضة

انصهري وكوني

يارجة بحجم أمنيائنا المهيسة

بارجة رأيها خضراء

لا تسألوا الأعداء

ولتسألوا نوحا أو فاسألوا الطوفان ♦

قهقهة الشيطان زيتنا

بأنفخ العطور ضمنتنا

بأنلد الحرير لفلقتنا

وبالموى الرديء أطعمتنا

وبيتنا وبين قاع كل شيء غمضة مفاجئة

فالقار في حيوننا

والرجس في قلوبنا

وهذه بحارنا ..

مباحة .. تلعتنا

يا أيها النعسان في مخادع الخديعة

خديعة كل المواثيق التي صاغتك

خديعة كل الطوائف وما أعطتك

عد يافق إليك

واكتب على زنتيك :

الحارس الأمين عاد



فن تشكيل



في ذكرى ميلاده المئوي :

محمود مختار والحياة الثقافية المصرية

د . أحمد عبد الحليم عطية

أولاً : مختار ووعي مصر الثقافي

ليست هذه الدراسة بحثاً في فن مختار أو المعايير الجمالية الخالصة التي تنصرف من خلالها على نتائج فنانا العظيم ، بقدر ما هي بحثاً في عمل مختار ورسائله والدور الحضاري الذي قام به في حياته الفنية والثقافية والوطنية . ان مختار الذي رفع يده آخر ازميل هوى منذ الفى عام . من يد افر فنان فرعونى لازال يرفع حتى الان قبضته - من خلال تمثاله - في موقعه امام كوبرى الجامعة في وجه الرياح العاتية التي تواجهه ، والغبار الذي يجيب الرؤية لقد انتقد الاديب الكبير عماد عبد القادر المازنى تمثال نهضة مصر ، ورد عليه مختار ، وكان المازنى يرى ان قاعدة التمثال كبيرة وضخمة بالنسبة لحجم التمثال وارى اليوم انا وجيل وكل عبي مختار ونهضة مصر ، ان هذه القاعدة يجب ان ترتفع عاليا لتطغى عمل اعلى عمارة سكنية بالمنطقة حتى تبرز فن مختار الاصيل وتوضح بحق نهضة مصر .

ان فن مختار موضوع بحث ودرس اساتذته الفن وتقييم نقاده ، اما مهمتي هنا فهي تناول فن مختار في اطار الحياة الثقافية المصرية (١٧٨) ورباطه بجهود جيل النهضة من الادباء

والكتاب والمثقفين المصريين محاولاً التأكيد على عدة قضايا مثل : العلاقة الوثيقة بين الفنان المصري الذي ارتبط في باريس بالوفد المصري الذي يدافع عن القضية الوطنية والذي دعمه اعضاء الوفد وشجعوه على اتمام تمثاله واقامته بالقاهرة وكتبوا حين عودتهم عن التابغة ، والفنان الذي يحمل بلده في قلبه النبيل العظيم ، واود ايضا التأكيد - وتلك كانت مهمة ورسالة مختار - على الربط بين الفن كششاط انساني راقي وسائر نشاطات الإنسان وابداعاته الادبية والعلمية حتى استطاع ان ابرهن عن هدى الاساسي من هذه الدراسة وهي ان مختار يمثل بحق ذروة الوعي المصري ليس الفني او الادبي فقط بل الوعي الوطني الذي تمثل في تجسيده لاما ن افراد الامة في تمثاله الذي كما يجترنا مختار لم يصنعه فرد بل صنعه مصر كلها .

ويعرض - محمد حسن بك - في تقديمه لكتاب مختار حياته وفنه - للفنان باعتباره رائد من رواد النهضة وقادتها ، وانه بطل من أبطال نهضة الحديثة (١) ويبين ان هذا الوضع الفريد الذي يتقلده مختار من تاريخ النهضة الحديثة حقيقى ان يرفعه الى مصاف الابطال والمباقر مختار ليس اول من بدأ تقاليد النحت المصري الحديث فحسب بل جمع في اعماله مشاعر الشعب واماله وافراحه واحزانه فكانت الاعمال بذلك وعاء ورمزاً لها ، لقد اتصل روح الفنان بتلك الافاق التي كانت تهبها الحركة الوطنية للاحداث المستقبلية الجليلة فمضى مختار يقرأ في الافق اباب النهضة ويستلهمها ويستجلى اسرارها في وجوه ابناء الشعب السنين عاهدوا انفسهم على النضال حتى يتحقق المجد (٢)

والحقيقة ان مختار من خلال حياته القصيرة التي مرت كالشهاب يمثل لحظة هامة من لحظات تطور الوعي الفني ، او قل الوعي الوطني في مصر والذي يستعمر في هذه الحياة المجيدة القصيرة يجدها بالفعل لحظة مكثفة تصور بصديق مصر في الفترة ما بين (١٨٩١ - ١٩٣٤) بل قبل وبعد هذه اللحظة ، انه لحظة نادرة لذا تلو غربية وقد لمح طه حسين ذلك حين كتب في مجله الرسالة بعد وفاة مختار عن « المصري الغريب في مصر » (٣) موضحاً ان مختار كان مرآة صادقة كل الصديق لنفس مصر ، مصر القديمة ولنفس مصر الاسلامية ولنفس مصر هذه التي يكونها هذا الجيل والامال مصر ومثلها العليا بعد ان يتقدم الزمان وتتقدم وترث اجيال ارض الوطن عن هذه الاجيال التي تضطرب فيه الآن . ويبدو ان اجيالنا الحالية التي يقصدها الحميد عليها ان ترى صرورة مصر في اعمال مصر وترى مختار وعصر المكشف الشفاف . الذي لم تشاركه روحه المصرية (٤) .

ونستطيع ذاكرتنا المتهرة ان نحى وتبعث من جديد اذا فهمت عبارة طه حسين السابقة ان انختار كان امرأة صادقة كل الصدق لنفس مصر الخالدة . فقد كان ميلاده ميلاداً للوعي المصري الحديث واكب رواد النهضة المعاصر وطه حسين ١٨٨٩ والملازم ١٨٩٠ ويوسف كامل ١٨٩١ وسيد درويش ومحمد حسن وراغب عيساد ١٩٨٢ ، كما ارتبطت حياته بالنهضة المصرية حيث ظهرت الصحف الوطنية والمدراس الحديثة وافتتحت مدرسة الفنون الجميلة في ١٣ مايو ١٩٠٨ والتحق بها مختار في نفس الفترة التي تم فيها افتتاح الجامعة المصرية الحرة والتحق بها طه حسين وجرجس زيدان ومي زيادة وزكي مبارك وغيرهم . حيث يتضح من هذا التاريخ توابك الاهتمام بالفن مع الاهتمام بالمعلم والادب .

وكما واكب ميلاد مختار ميلاد الوعي والنهضة فقد ارتبط بانتفاضة هذا الشهاب (غياب مختار في ٢٧ مارس ١٩٣٤) بالفناء دستور ١٩٢٣ وتعطيل الحياة النيابية ومنع اقامة تمثيل زعيم الوطنية مصر فزول واستقاله لسطى السيد من منصب مدير الجامعة والقضاء طه حسين من عمادة كلية الادب ، واستقالة الشهبوري من كلية الحقوق والحكم على العقاد بالجس لليب في الذاب الملكية وفصل حافظ ابراهيم من دار الكتب ووفاته ووفاته احمد شوقي مع مرض حافظ الاخير ووفاته .

ولقد اقبل مختار في لحظة كانت قلوبنا تحف في بحماس متطلعة نحو المستقبل ، كما كتب محمود سعيد في مجلة افروز Uff Effort فقد كان مختار مصرياً وكان مصرياً على الاحتفاظ بمصريته .^(٥) وعلينا ان نوضح ذلك بما حفظته الذاكرة الحديثة من حياة مختار التي ارتبطت بما يروج في مصر من حركة تشمل كانه نواحي الحياة حيث اشرق الحلم الوطني مع مصطفى كامل وازدهار المسرح بكتابات فرح انطون عن صلاح الدين وملكه اور شليم وكتب جبرجي زيدان . عن تاريخ الاسلام واما مسرح سلامة حجازي وعبد الله عكاشه باناشيد البطولة والتضحية وبدأ مختار حملاته في تلك التماثيل التي استلهم فيها ابطال التاريخ الاسلامي ؛ خولة بنت الازور ،

وطارق بن زياد وزعماء الحركة الوطنية مصطفى كامل ومحمد فريد ، وشارك فعلياً في الحركة الوطنية حيث كان يحيط في جموع الطلاب في مدرسته . واسقط حكمदार القاهرة الانجليزى من فوق حصاته على الارض^(٦) لذا لم يكن غريباً ان يوجد مارك سبونيرج بين حياة مختار وفنه ومصر حيث يرى ان « الحماسين » في روحها صورة من صانعها ورمز لحياته المعاصرة وهي تمثل شيئاً من مصر المعاصرة بما تحمله من تعبير الانطلاق^(٧)

واذا توقفتا عند حياته في باريس نجد سمه هامه تميز مختار وجيله يعرضها علينا بدر الدين ابو غازي ناقد مختار ومؤرخ سيرته لقد اتجه مختار إلى باريس « حيث احتكت روحه الشرقية بمناهج الفكر الاوربي مع افراد جيله » : طه حسين ومصطفى عبد الرازق وحسين هيكل ومحمود عزمي واحد ضيف ومحمد صبرى . وانهم رغم تفتحهم على افاق جديده من البحث الا ان وعيهم ووجدانهم كان متجهاً لنهضة مصر ؛ لم يتجهوا ببعثهم إلى ديكارت وهو جرم وموسى ولما التقوا في الحى اللاتيني ليكتب طه حسين عن ابن خلدون وقلبته الاجتماعية وبعد مصطفى عبد الرازق رسالة عن الامام الشافعي ويكتب هيكل قصة زينب وبغضى محمد صبرى عبر تاريخ مصر الحديثة ويدرر محمود عزمي حقوقها السياسية والدستورية^(٨) وقد مختار تخطيطاته الاولى لتمثال نهضة مصر .

ان ارتباط مختار بزملائه الادباء والحقوقيين وباشق التاريخ والاجتماع والفلسفة كان تعبيراً عن تيار عام يشمل الحياة المصرية في تطلعا نحو المستقبل ، وقد وجد فيه زملاؤه المعبر عن هذه الامنيات والتطلعات يرحبون بعصوته ويكتبون عن عمله الذي يحقق ويعيد الفكرة القومية فقد كتب محمد الدين حفي ناصف عن تمثاله بالاخيار واعقبه د . حافظ عفيفي احد اعضاء الوفد المصري بباريس ، واقترح امين الرافعي ان تدعو الاخيار للاكتساب العلم لاقامة التمثال وساند الفكرة اعضاء الوفد المصري وبعض واصف وواصف غالى ورحب الادباء والكتبات بالتمثال واقامته . وبدأ مختار دعوته التي يؤكدها فيها ارتباط الفن بجمع نشاطات الإنسان ويكسل حياة

الشعب ، فالقن ليس منفصلاً عن الادب أو الفكر أو الثقافة وتلك مسألة ينبغي علينا توضيحها فالنهضة قضية عامة تشمل كل مظاهر حضارة المجتمع فلذا يتجلى في عقل الانسان فيان هذا الرقى يتجلى في شتى جوانب نشاطه وابداعه واذا تلاشى الاهتمام بالعقل والإنسان، سرى الاضمحلال في كل شىء

وقد كان مختار على وعى بهذه الحقيقة ، حقيقته ارتباط الفن ببقية جوانب الحياة الثقافية والفكرية والادبية فقد كتب الى محمد حسين هيكل ميثاقاً ضرورة تكاتف القوى الوطنية للعناية بشئون الفكر والروح يقول : « يجب ان يتساند الكل في احياء النهضة الثقافية للشعب ، ولا يغنى عليك اهمية الفن في حية البشر »^(٩) ويتأكد هذا الربط بين الفن وبقية مجالات الابداع الإنسان في بقية تلك الرسالة التي يكملها بقوله : « لا ترى ان شعبنا لم يالك بعد شئون الروح والفكر ؟ في أى مظهر تبدو المسرات الشعبية ؟ وإلى أى ثقافة تمتطش الطبقة الوسطى ؟ انها اشياء لا يمكن تحديدها . لقد تدهور الفكر : ادب قليل ، ومسرح متواضع لا شك [يضيف مختار] ان انعدام الفن وعدم ظهور مدرسة روحية هي اساس عجافاة الشعب لكل ما يتصل بشؤون الفكر » . ويرى انه « قد يكون انتشار دراسة الفنون الجميلة بين جيلنا وفساد [وقاية] له من هذا الانحدار الفكري ، وان من الضروري اتخاذ اجراءات عملية حاسمة لنشر الفنون وحياتها وتشجيع الفنانين الوطنيين والا فلن يبرث عنهم اسلافهم غير شعله خائفة »^(١٠) .

ولم يتوقف لحظة من هذه الدعوة وكتب إلى وزير المعارف بتاريخ ١٦/٦/١٩٢٩ موضحاً ان تدهور الفنون في بلادنا انما يرجع إلى النقص الذى يشوب نظامنا التعليمي^(١١) ، وطلب تعديل تسمية « وزارة المعارف » الى « وزارة المعارف والفنون الجميلة »^(١٢) والسبح في ضرورة انشاء مدرسة عليا للفنون الجميلة . فالقن ؛ اهتمام مختار الاساس لا يتفصل الفنون والادب التي لا تفصل عن التعليم عن حياتنا كلها انه جزء في كل عام في وحدة اكبر واشمل هي مصر ونبضة مصر وروى مصر ، ويذكر مختار ذلك تماماً حيث كتب^(١٣)



الفن كقوة قومية في تقرير مهب أوصل به إلى وزارة المعارف يقول فيه : « الفن قوة قومية .. انه من المنابع الحية للثروة العامة والرخاء وليس الفن ثرواً وإنما هو ضرورة لكل شعب بقدر القوة المعنوية التي يعينها في الوطن ، اذ يضيف تأثراً جديدة إلى ما سبق أن وهبه له ماضيه المجيد » (١٣)

ويبدو احساس غنار بمصر اوضح ما يكون في تمثال نهضة الفن الذي كتف فيه كل وعيه ووجدانه او بمعنى ادق الذي يتلشى فيه وعيه ووجدانه بحيث اصبح هو الحقيقة او الفكرة التي تجمع اماني كل المصريين والذي تستطيع ان تفسرها من خلال مفهوم الفكرة الكلية أو المطلقة عند هيجل التي تختزى داخلها على الكل وتعلو على الأفراد . وهذا ما شعر به غنار ومعاصريه بحيث يمكن القول « ان الوطنية المصرية التي عرف بها غنار هي التي دلغته للعلم ليلا ونهاراً لوضع تمثال نهضة مصر لكي يقدم لوطته خدمتين كما كتب لهين الرافعي :

الاولى : إقناع العالم بان مصر لا تزال تعنى بالفنون الجميلة وانها ساعية في استعادة مجدها القديم في هذه الوجهة .
الثانية : الإعلان عن القضية المصرية بطريقة تلفت الانظار اكثر من غيرها (١٤)

لقد كان غنار على وعي كامل وادراك تام لدوره وان هذا الدور المناط به وان عليه القيام به ليس فقط باعتباره الفنان المفرد بل باعتبار جزءاً من الأمة ، ان الامة وليس الفرد هي التي جسدت نهضتها في هذا العمل وبعد ان كان غنار يوقع رسائله بصاحب تمثال نهضة مصر نجده في حديث مع جريدة البلاغ في ١٨ يناير ١٩٢٧ يتناول ما يجب ان يعمل كل مصري بمناسبة انجاز التمثال موضحاً انه تعبير عن الامة وعن مصر كلها يقول :

« ان الامة كلها اشتركت مع الحكومة في تحقيق هذه الامة . ولم يبق هناك فنان يدي غنار اراد الناس ان يساعده ، بل تحولت المسألة إلى فكرة وطنية وإلى مساعدة الفن المصري فتمثال نهضة مصر ليس ملكاً لاجد ، ولم يقم بضمه فرداً واحداً بل هو ملك لمصر ومصر كلها صنعته واسترغمه على

قاعته » (١٥) وعلى مصر الان التي تعل هذه القاعدة حتى تزيح كل مظاهر التشوية التي تحيط بنهضة مصر .

وحين رفع الستار عن تمثال نهضة مصر تجسد الوعي في لحظة تصفها جريدة السياسة الاسبوعية في ٢٦ مايو ١٩٢٨ بقوله : « هنالك لم يكن الناس ناس ، وانما كانوا ارواحاً تجتمع كلها في روح واحد هو روح مصر الازلية الخالدة ولم تكن هذه الآلاف من القلوب الاقلية واحد هو قلب مصر التابض فخرها يجد الماضى وإيمانه العظيم بعظمة المستقبل » (١٦)

لقد تلاشى غنار وفنى في مصر وتجسد وخلد في نهضة مصر وكتب من كتب يقول : « تمثال النهضة لم صفحة من المجر قد صور الشعب فكره عليها ودون فيها احساسه بتاريخه ووصف بها ادراكه حياة المعاني السامية » (١٧)

وإذا كنا عرضنا للاساس الذي يقوم عليه فن غنار هذا الاساس الذي ارتبط بالفكرة القومية والوطنية المصرية فان اعماله تعبر عن هذه الفكرة تعبيراً دقيقاً بحيث تقدم لنا هذه الاعمال خصائص فن غنار

ثانياً : الروح القومية عند مختار والروح المطلقة عند هيجل

ونستطيع بيان خصائص فن غنار كما يتضح في اعماله المختلفة اعتماداً على فهمه لطبيعة النحت كما يظهر في كتاباته واره نقاد الفن في اعماله وسيكون مدخلنا لذلك عرض موقف المازن الثقلي من اهم اعمال غنار وهو تمثال نهضة ، والذي يتضح من رد الفنان عليه طبيعة وخصائص فن النحت كما يفهمه غنار .

يري المازن في نقده لتصميم التمثال ، ان ربهته تشيع في النفس معنى الاستقرار وليس النبوض ، وان الذي عليه ابو الهول اقلع لا نبوض . ويرى انه اذا كان المراد الرمز إلى ان مصر تنهض فإن ابا الهول بفرده دون الفناء - يرمز إلى ذلك ، وان قيام الفناء إلى جانبه تخليط ، وانه يمثل مصر القديمة ، وهي مصر الحديثة وليس هناك سوى مصر واحدة تاريخها متصل الحلقات .

ورد عليه غنار في العدد التالي من نفس

الجريدة « السياسة الاسبوعية » بمقالة توضح لنا جاليات التمثال وخصائص استطقا غنار ، يستعرض فيها الفنان اراءه في الفن مستعيناً باقوال افلاطون وفولتير وهيجل ويمكل انجلو الذي يؤكد على اهمية الكتلة في فن النحت حيث لا يمكن الفصل بين ابي الهول والفناء فيها تمثال واحد « وكى تكون تحفة نحتية جديدة بهذا الاسلوب ان يقذف بها من شاطئ ونظل عناصرها المكونة لها متماسكة لا يتفصل احداها عن الآخر ، ويجب ان تبقى بعد انحدارها كاملة خالصة أو تتحول إلى رساوى يلزى بهاء . ان الوضوح الرسومي في النحت هو وضوح الجماعة الذي تتمثل فيه عبقرية النحات كاملة ، ويعطى امثلة لذلك بتمثال « رده » الذي يخلد التشييد الوطنى « المارسليز » ، وتمثال اللاؤكون وعن علاقته عنصرى التمثال يخبرنا ان ابا الهول رمز الماضى الفرعونى المجيد ورمز المستقبل القريب ينهض في حين ان مصر ترتفع عنها السرى الكثيف الذي كان يجيها من امم الارض خلال آلاف السنين واصابعها التي وضعتها بخفه فوق ابي الهول انما تدل على تنابع الحلقات وارتباط الحاضر بالماضى والامه المصرية بحضارتها المجيدة المبعثرة » (١٨)

ويتضح من هذا الرد فهم غنار لطبيعة الفن وخصائص النحت والقيم التشكيلية والجمالية التي تكونه . والتي تتضح في اعمال غنار وتظهر في الخصائص الاتية : مواصلة تقاليد النحت المصري الفرعونى القديم حيث تتضح في اعمال غنار التماثيل الدينية بما تشيع من قداسة وجلال . مع تبلور اتجاه واقعي يقدم موضوعاته من الحياة المصرية المعاصرة يكسبها غنار شفافية ورشاقة . مع التأكيد على اهمية البناء والكتلة وهي الخاصية التي اكدها غنار في رده على المازن .

ويوضح « مارسيل يرتولويه » خصائص نحت غنار حين عاد إلى مصر بعد دراسته في فرنسا بقوله : « لقد بدأت التماثيل الفرعونية التي كان يصورها دون اكترات بجماها تثير في نفسه تطاعات جديدة ، لقد عاد إلى اصوله واكتشف منابع عبقرته الاصليه وارتباط الحلقات بين المستقبل الذي يتطلع اليه والماضى الذي اكتشفه .

لقد أخذ يحمل امهه الكتلة النحتية الضخمة التي اخرجها اسلافه ، واخذ يقدر جمال الخط الفرعونى وروعة الكتلة التي تخفى هذه التفاصيل التي يسقطها المثال الفرعونى من حجابها^(٢٧) . وهذا ما اشار اليه اندرسى سالون بقوله « انه لا يعرف نحاتاً معاصراً عن اكثر من مختار بالعصر البنىائى ، وباحترام الكتلة لذاتها كمنقوش في فن النحت وفقاً لما تحمله تقاليد هذا الفن العريق »^(٢٨) . يؤكد ذلك مارك سيوتيرج المثال واستاذ تاريخ الفن ، الامريكى الذى يشيد بتمثال الحماسين ويعتبره اهم اعمال مختار ويربط بين التمثال وصانعه ومصر ، « فمن الممكن ان نقول ان الحماسين في روحها هي صورة من صانعها ، هي رمز لحياته العصفية في جراءة خطوطها هي صورة من صانعها ، هي رمز لحياته العاصفة في جراءة خطوطها وصلابة تكوينها ، وفيها الحقيقة والتجريد والحركة والنظام ، وهي من ناحية اخرى تمثل شيئاً من مصر المعاصرة بما تحمله من تعبير الانطلاق »^(٢٩) .

والاهتمام بالكتلة عند مختار هو امتداد ومواصلة للفن الفرعونى العظيم الذى احياه فنائنا وقد اشار غالبية النقاد المعاصرين إلى ميل مختار لفن بلاده ومصريته التي تظهر في مواصلة لتقاليد هذا الفن رغم دراسته الأكاديمية ورغم تعمقه للفن الاغريقى واطلاعه على كل التيارات الحديثة أثناء دراسته بباريس . لقد ارتبط مختار ببلاده وسرت من خلال تاريخها وفيها في كل مكانه فهو ابن مصر و « فني مصر » خلد حضنتها وخلدته فمنذ طفولته وهو يضع الدنى والتفاصيل للإشخصيات الشعبية (الفلوكلورية) من طين نيل بلاده في قريته وحين انتقل إلى القاهرة والتحق بمدرسة الفنون اقام عدد من التماثيل لشخصيات من التاريخ الاسلامى ويضفي متحفه خلوداً للفلاحة المصرية وشيخ البلد وبائعة الجبن وبت الشلال بالإضافة للتماثيل النصفية لعدد من رجال السياسة المصرية وفي مقدمة هذه الاعمال تماثيل سعد زغلول وتمثال مختار الخالد او قل تمثال مصر الحديثة « نهضة مصر » . وبالإضافة إلى هذه الاعمال نجد تماثيل :

ابنيس ، ورأس عروس النيل ولوحات النحت الغائر على قاعدة تمثال سعد بالقاهرة

توضح بالإضافة لثلاث : كاتبة الاحرار والحزن أثر تقاليد النحت المصرى القديم عليه ومواصلته لها . ان مختار اثر ان يكون نحاتاً مصرياً اصيلاً وتلك هي مغايرته النبيلة فقد اثبت ان الفنان يستطيع ان يحقق الاصاله والتناسق دون جاذبه إلى اعتناق المذهب الاغريقى الرومانى لكنه - وتلك شهاد ماكسيمليان جوتييه - لم يقع ايضاً في خطأ التقليد الحرفى لاساتذته الفراعنة والتمزام طريقتهم في التعبير ، لقد صنع كما صنعوا لكنه لم يصنع فاصنعوا ، ويفضل مختار استقيل النحت المصرى عصراً جديداً من البطولة وهبت عليه ربيع من الشباب والقوة يستمدنها من المشاعر العامة التي يبرزها ويتفخ بها^(٣٠) .

توصل مختار إلى ان يعيد روح الفن المصرى العريقة مع احتفاظه بأسلوب تعبيره الحديث ، لقد كان من المتوقع ان يتناق مختار وراء اتجاهات الفن العالمى الذى كان يستمد الهاماته من مونبارتاس ولكنه ظل يتطلع إلى ثقافتنا - كما كتب جورج جين G. C. Wyv . ويتنقلها وعاد إلى بلاده مرجع الحس مزوداً بكثير من التعاليم ولكنه لم يتخل عن مزاجه الشخصى وميزات جنسه ، وظل وفيها لروح بلاده رغم حبه للثقافة الفرنسية^(٣١) . وهذا ما اشار اليه كورين فرايزر Carinne Fra Zier حين اوضح ان مختار لم ينس حكمه في أن يعبر عن حياة شعب بطريقته الخاصة حيث نفي اسلوبه المصرى للتميز . والواقع ان مختار قد وفق في ان يخلق لنفسه فناً فريداً في نوعه خليقاً بمعبريته فلم يسر على وتيرة تقليد اجداده الاقدمين اذ ان فنه عصرى منح على كل عناصر الجملة والنشوء وهو في الوقت نفسه شديد الشبه بالفن المصرى . لقد حقق مختار في فنه واعماله هذا الشيء السادر ، الاسلوب الشخصى للتميز^(٣٢) .

واذا انتقل من اراء نقاد الفن المعاصرين لمختار إلى موقف علماء الجمال خاصة هيجل الذى افاض في الحديث عن الفن المصرى القديم في كتابه الاستيقا - Esth-etique في اطار فهمه لتاريخ الفن الذى يحدد في مراحل ثلاث هي : المرحلة الرمزية ثم الكلاسيكية والرومانسية . وصمنا ما اورده من اراء في الفن الرمزي l'Art

Symbolique . فالسمة المميزة الاولى للفن الرمزي تكون بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول موسع إشارة إلى الالهى وتلميحاً اليه^(٣٣) ، ويرى ان مصر في الحقيقة هي مركز الفن الرمزي^(٣٤) ، وفيها ينبى ان نبعث عن اكمل مثال لنمط التعبير الرمزي سواء من ناحية الشكل أو المضمون ، فمصر هي بلد الرموز . فهو يرى ان المصريين هم من بين سائر الشعوب التي تناولوا بالدراسة هم « الشعب الفنان الاسمى موهبة » ، ذلك لان الروح لم يجد فيها تبقى غامضة ، فكل لان الروح لم يجد فيها بعد تجسده الحقيقى ولم يعرف بعد لغة الروح الواضحة الدقيقة ، والسمة المميزة لمصر هي هذه الحاجة غير المللية التي تسمى إلى اشباعها في صمت وإلى تركيز ذاتها من خلال الفن^(٣٥) . ويتناول هيجل خصائص تصور المصريين الفنية في فترات تالية هي :

— عبادات الحيوانات واقعة الحيوانات .

— الرمزية الكاملة : ممنون ، ابيزيس واثيريس ، ابو الهول . ويرى ان الآثار الفنية المصرية برمزيها الغامضة ، الغاز بل هي اللغز الموضوعى ، ومن الممكن ان يرمز اليها هي نفسها بأبي الهول الذى هو رمز الرمزية . ويسر هيجل هذه الرمزية : بان الروح الإنسانية يريد الافلات من اسار اللوحش الغامضة ، دون ان يفلح في الفوز بحريته كاملة ويحركيه التامة . وان هذا التطلع إلى الروحية الواعية التي تغفل ذاتها هو ما يولف مائة الرمزية^(٣٦) . ويتصف الفن الرمزي بالابهام والغموض ويعطينا الانحاس بالالهى والمسلط والجليل ، والذي نلمحه ايضاً في اعمال مختار . وتلك سمة هامة يؤكد عليها معظم

يشير جورج جرواب في تقديمه لمعرض مختار بباريس إلى أن تماثله تجمع بين المظهر الدنى والسمة الإنسانية الواقعية التي عرف أجداده كيف يضفونها على تماثيلهم^(٣٧) . ويؤكد استرخان لو على تلك الخاصية الهامة التي تميز اعمال مختار وهي « الجلال » بالإضافة للجمال ، هذا المعنى الذى يظهر في كل اعماله « لقد جمع مختار واقعية فناني جنسه واسلوبهم التقليدى معاً ، ولكنه^(٣٨) »

احتفظ لتماثيله بالجلال ، ومقابل فلاحاته
أضفى عليها الفنان إحساس الأبعاد بالمرير
بحركة سحرية تجمع التناقض والسرقة
والجلال معا . . . فهذه العروس الشابة
متجهة (نحو الحبيب) في رداءها الباطل
الرائحة وفي حركاتها مسحاً من
الجلال (٣٢) . لقد أبرز مختار - فيما يرى
استرفان لو - التعبير عن الجوهر واسقط
التفاصيل . . . وليس في حركة التمثال
ما ينقص من جلاله أو يؤثر على تناقض
خطوته وتناغمها ، انه يجمع فيه التعبير
الديني والملاحظة الواقعية ومقدرة الأداء عند
الفنان . وهذا ما يؤكد لويس فوكسيل
بإثباته لنقى في تماثيل مختار أعداد الفن
المصري باتجاهه الوضعي والديني (٣٣) .

وإذا كان هناك في أعمال مختار مواصلة
للفن المصري وهو ما يتضح في أعماله وفي
تقييم نقاده فلم نأب أيضاً بشهادتهم لتمع فيها
تمايزاً عنهم في تماثيله أسلوبه الحديث المنفرد
والذي يتضح في إضافة للجانب الواقعي من
حياة المصريين البسطاء وتصويره لكثير من
الشخصيات الشعبية التي نلتقي بها في حياتنا
الواقعية ومن هنا فهو في فنه يعبر ليس فقط
عن الألف والجليل كما نجد في تماثيل الفنان
المصري القديم بل أيضاً بصور الانساق
والجميل الذي غلده به الفلاحة المصرية في
غالبية أعماله .

ثالثاً : استيعاب مختار

ونستطيع ان نعرض لاراء مختار الجمالية
كما قدمها وعرضها لنا في مقالها بالاختيار
اقرب إلى ان تكون دعوة إلى تقدير الفنون
ومدخل إلى تذوقها وتقديرها ، وفيها يحاول
فيها التعريف بالفن ونشر الوعي به ونناقش
فيه : الحاجة إلى الفن ، ونشأته والتعرف
العام بالفنون المختلفة ومساهمة الفن
وقضايا : الفن والطبيعة ، الفن والأخلاق
وغيرها من قضايا جمالية تعد صلب إبحاث
الاستيعاب .

وهو بين اختلاف النشاط الفني عند
الإنسان عن بقية امور حياته العملية
الأخرى التي تسم بالفرضية ، بينما يمتاز
الفن بأنه منزع عن الغرض فهو يقدم لنا متعة
استيعابية خلاصة . « يختلف العمل الفني
(١٣٢) اختلافاً كلياً عن كل ما ينتجه النشاط

البشري لسد حاجاته المعيشية ، ويمكن
التعبير عن العمل الفني في شكله العام
وشكله البسيط بأنه كل عمل يحدث شعوراً
بالجمال لا تشويه شائبة ويدخل في النفس
منه أو على الأقل انفعلاً مع خلوه من منفعة
معيشية (٣٤) . ويؤكد مختار على تجرد الفن
من أية منفعة عملية في قوله ان فائدة الفن
ليست مباشرة مدلل على ذلك بأن القصور
مثل اقل المنازل لا تخرج عن كونها تحمي من
تقلبات الجو ، غير ان القصير يجمع بين
المنفعة ومنفعة الجمال اما التمثال (النحت)
والصورة (الرسم والتصوير فلا تشمر
تجاهها بفائدة ظاهرة بل كل قيمتها تنحصر
في قيمة الفن وهي وحدها التي ينظر اليها .
فالن عند نشاط يمتاز بما فيه من حرية وتجرد
عن المنفعة وليس القصد منه ارضاء حاجة
وقتية عاجلة (منفعة) وإنما هو يرمي إلى
إيقاظ الشعور واحداث الرقوى من
الاعجاب وادخال اللذة على النفس وارضاء
ما طبع عليه من حب التطلع .

ويرجع سبب نشأة الفن إلى تلك المنفعة
الاستيعابية الناتجة عن التلوق الجمالي يقول
« ويستند الفن على الاعجاب وما يرتبط به
من مختلف المشاعر » . ويرجع أصله إلى
سبين :

أولاً : الرغبة في جلب الرضا وجعل
ففاصيل الحياة جميلة جذابة .

ثانياً : الحاجة التي تشعر بها النفس من
تكريم الموق . والفن عند مختار ظاهرة
اجتماعية نجدها فيها يصنع الإنسان لاشباع
لذة التلوق حتى لو كان تزيين أدوات
يستعملها وهو هنا يذكركنا بجون ديوي J. Dewey
(١٨٥٩ - ١٩٥٢) وروالف
بارتون بيرى R. B. Perry (١٨٧٦ -
١٩٥٧) حين يقول : « من يصنع آلة فلنما
يصنعها ليستعملها ، اما اذا بدله تزيينها
وتجليلها فما ذلك الا ليرضي امثاله أو ليحصل
على اعجابهم .

ويتناول مسألة من اهم المسائل الفنية
التي تشغل التخصصون في علم الجمال أو
الاستيعاب وهي تصنيف الفنون حيث
يعرض لمسألة ترتيب الفنون باختلاف وجهة
النظر اليها .

فيقدم لنا أولاً تصنيفاً قائماً على أساس
الحواس وقابليتها لتلوق الفنون ، « حيث

يمكن ترتيب الفنون بحسب ما يتأثر بها من
الحواس ، فنون الرسم تؤثر في البصر
والموسيقى والشعر في السمع (٣٥) وهو
تصنيف وجهته اليه انتقادات عديدة ودار
حواله كثير من النقاش مما نجده في كتب علم
الجمال المختلفة .

ويقدم لنا تصنيفاً ثانياً قائماً على التفرقة
بين فنون الزمان والمكان وهو التمييز الذي
جدهه الناقد الاستيعابي الألماني لسنج
Lessing يقول مختار : « تظهر بعض
الفنون في الفضاء [المكان] كالعمارة
والتصوير والنحت وبعضها يظهر بمرور
الزمان ويتعاقب الانفعالات كالشعر
وما يتبعه من فن الالقاء والموسيقى ،
ويضيف اليها نوعية ثالثة من الفنون تظهر في
الزمان والمكان مثل فن الرقص .

ويعرض لنا بعد ذلك تصنيفاً ثالثاً
مستنداً من تصنيفات الفلاسفة الألمان
اطلق عليه اسم « الترتيب التاريخي » وهو
في الحقيقة تصنيف للفنون يقوم على أساس
فلسفي ويعتمد على ميثاقين فيزيقي هيجل
وشوبنهاور في تقديم ترتيب تصاعدي للفنون
حيث « تعتبر فن العمارة اول واقدم الفنون
وهو فن الموسيقى ثم يليه النحت [فن
مختار] - الذي سبق التصوير في كل بلاد
العالم - ثم التصوير وذلك في تدرج جلي
يأتي في قمته الشعر الذي يعد قمة الفنون ،
« فهناك إجماعاً على اعتبار الشعر كأنه أبو
الفنون وسببها » (٣٦) .

ويعرض مختار لتفسير الفن ويتناول -
دون ان يذكر المصطلح - « نظرية المحاكاة »
وهي ما اطلق عليه تقليد الطبيعة ، يقول :
يقوم الفن على اساس واحد وهو محاولة تقليد
الطبيعة فمفها يستمد الفنان كل أجزاء عمله
وهي التي تسهل له الكلمات التي تتكون
منها لغته ، ولوائه من المحتم على كل رجل
فني ان يدرس الطبيعة ببيام وصبر وهو
يرى - وفي هذا يتابع أرسطو - انه لا يجوز
قصر الفن على الطبيعة وحدها فاما الطبيعة
الا سبب من الاسباب . فارسطو لم يذهب
في تفسيره للمحاكاة الى حد القول بمحاكاة
الواقع كما هو او الطبيعة على نحو ما
عليه . بل للشاعر ان يستعمل الصور
المتذكرة والتخيلية وعليه أن يخلق من كل هذه
الاحيلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها وفي هذا

يقول : « ينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل الصديق » (٣٥) وعلى ذلك فهناك كما يرى غنار عاملان أصليان فى كل الأعمال الفنية تصوير الحقيقة (الطبيعة) - الواقع - وتصوير الخيال ولقد حاولوا فى إيماننا هذه إيجاد تناقض بينهما ، إلا أن هذه التناقضات لم تصل إلى رأى حاسم .

ويتناول فى فقرة تالية عناصر العمل الفنى ، وذلك من وجهة نظره كفنان عاروس للعمل الفنى أكثر من كونه ناسقاً أو عالم جال ، وهو يلاحظ أن فى كل عمل فنى عوامل ثلاثة أصلية هى التى يتجه إليها حكم الناقدين لذلك العمل وهى :

أولاً : الفن ، أى المادة والأساليب الفنية ، وهى ما يطلق عالم الجمال المعاصر اثنين سورويو « الوسائط المادية » المستخدمة فى العمل الفنى .

ثانياً : التعبير والتركيب ويبدو أن المقصود به عند غنار المحتوى

ثالثاً : التنفيذ أو الشكل ، أى الصورة فى العمل الفنى .

وهذه العناصر تبدو لها لا يتم عمل الفنان مهما كانت قدرته .

ويعرض أخيراً لفقضية هامة وإسبسية تشغل نقاد الفن وعلماء الجمال منذ افلاطون وحتى وقتنا الحاضر . وهى العلاقة بين الفن والأخلاق ليبين لنا تمايز واستقلالية الفن الذى يختص بمجال محدد مستقل ، فلفن تأثير كبير فى الأرواح لكن لا يجوز الخلط بين الجمال والخير ، ولا بين الفن والأخلاق لأن فى ذلك إصرار بالجميع ، أن لكل منها مبادئ خاصة به ، لكن الفن يمتاز بتجاهه عن الأغراض فهو لا يرمى بذاته إلى غرض أخلاقى وكل الذى يطلب به الفنى أن تسجروحه تفرغ معها أرواح الذين ينظرون إلى أعماله والفن يختلف أيضاً عن العلم . فالفن عمل ذات شخصى بحث أما العلم فلا ، أن علم الغابرين ملك شائع بين الحاضرين وبين كل من يعاول الوقوف على النتائج التى استخرجها الراسخون فى العلم أما الفن فلا قيمة له إلا برجاله وعلى قدر أهله يكون الفن .

ويشير غنار فى هذه المقالة وغيرها إلى اجتماعية الفن . وأن دور الفنان فى

الحضارة - كما يغيرنا غنار - ليس مثالياً خالصاً ، إن دوره الاجتماعى عميق الأثر إذ أن الإبداع الفنى مصدر ثراء للجميع (٣٦) وهو يرى أنه لا حياة للفن إلا فى وسط له ولو نصيب قليل من المدنية (٣٧) . فالفن لغة عامة تتعلق به كل الشعوب . وهو يتطابق البسطاء مثلاً بمخاطب التمتع من أصحاب الثقافة الرفيعة ومن هنا يذكر لنا غنار - بما يشبه أقوال تولستوى فى كتابه « ما هو الفن ؟ » - أن الأثر الفنى مهما طال عمره ومهما نأى موطنه يناجى الأرواح البسيطة متجاهة للأرواح التى هذ بها العلم وصقلتها المدنية (٣٨) .

الهوامش والملاحظات .

- ١ - محمد حسن بك : مقدمة كتاب بدر الدين أبو غازى : غنار مطبعة مصر القاهرة ١٩٤٩ ص ٣ .
- ٢ - المصدر نفسه ص ٤ ، ٦ .
- ٣ - الدكتور طه حسين : المصرى الغريب فى مصر ، مجلة الرسالة أبس ريل ١٩٣٤ .
- ٤ - د - أحمد ضيف : المثال محمود غنار ، الأهرام ٣١ مارس ١٩٣٤ .
- ٥ - محمود سعيد : غنار عمله Effort أبو ريل ١٩٣٤ نقلاً عن بدر الدين أبو غازى : المثال غنار الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ ص ٢١٧ .
- ٦ - بدر الدين أبو غازى : غنار ص ٢٠ .
- ٧ - مارك سيوتبرج : من كلمته فى المتاح جناح غنار بمتحف الفن الحديث . نقلاً عن كتاب المثال غنار ص ٢٤١ .
- ٨ - بدر الدين أبو غازى : المثال غنار . ص ٥ . وكتاب غنار ص ٣٢ .
- ٩ - رسالة إلى هيكىل . أوردها أبو غازى : المثال غنار ص ١٥٢ .
- ١٠ - المصدر السابق ص ١٥٣ .
- ١١ - المصدر السابق ص ١٦٠ .
- ١٢ - المصدر السابق ص ١٥٥ .
- ١٣ - بدر الدين أبو غازى : غنار ص ٤٣ .
- ١٤ - أمين الرافعى : الأخبار ٣٠ إبريل ١٩٢٠ .

- ١٥ - الرافعى البلاغ ٢٨ يولي ١٩٢٠ عن الأمة وبهضة مصر .
- ١٦ - السياسة الأسبوعية ٢٦ مايو ١٩٢٨ ، وأبو غازى : المثال غنار ص ١٠٥ .
- ١٧ - بدر الدين أبو غازى : المثال غنار ص ١١٠ .
- ١٨ - محمود غنار : أبو الهول وفتح غنار ، السياسة الأسبوعية ١٦ من يونيو ١٩٢٨ رد المثال غنار على الملازى .
- ١٩ - عن بدر الدين أبو غازى : المثال غنار ص ١٧٥ .
- ٢٠ - المصدر نفسه ص ٧٢ .
- ٢١ - نفس المصدر ص ٢٤١ .
- ٢٢ - فاكسيمان جوتيه بحله الفن الحى l'Art Vinont إبريل ١٩٣٠ عن أبو غازى : المثال غنار ص ١٦٨ - ١٦٩ .
- ٢٣ - المصدر السابق ص ١٨١ - ١٨٢ .
- ٢٤ - المصدر السابق ص ١٨٥ .
- ٢٥ - ميجل : الاستيقا . الفن الرسمى ترجمه جورج طرايشى دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ ص ٧٦ .
- ٢٦ - المصدر السابق ص ٧٩ .
- ٢٧ - المصدر السابق ص ٨١ .
- ٢٨ - المصدر السابق ص ٩٠ .
- ٢٩ - جورج جراب : من مقدمة كتالوج معرض غنار بباريس نقلاً عن بدر الدين أبو غازى : المثال غنار ص ١٦٤ - ١٦٥ .
- ٣٠ - استرفان لو : غنار مثال مصرى Neptunes le Nords ١٢ أكتوبر ١٩٣٠ . أبو غازى : المثال غنار ص ١٨٧ - ١٨٨ .
- ٣١ - أبو غازى : المثال غنار ص ١٦٦ - ١٦٧ .
- ٣٢ - محمود غنار : كلمة فى الفن ١٠ أغسطس ١٩٢٠ ، بدر الدين أبو غازى ص ١٤٣ .
- ٣٣ - المصدر نفسه ص ١٤٤ .
- ٣٤ - نفس الموضوع .
- ٣٥ - أميرة حلمى مطر : لفظة الجمال نشأتها وتطورها دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٤ ص ٦٣ .
- ٣٦ - غنار المصدر السابق ص ١٤٨ .
- ٣٧ - المصدر نفسه ص ١٤٦ .
- ٣٨ - المصدر نفسه ص ١٤٧ .



ضفدعة السيرك

محمد يوسف

— أنظر يا هذا / فالثور الهائج في دائرة الغاية

معلوّر

يحمل همّ العصر النوويّ

ولا يُدعى للكوكبيل القمميّ

ويُدعى الذئب — الكابوس

ويُدعى الطاووس — المنحوس

ويُدعى الخريت المدسوس

— أنظر يا هذا / فمهرج هذا السيرك رليقي

يشبه أحزان /

في منتصف الليل يواسيني

يهديني آلة موسيقى

لكن .. طبعي يغلبني

إذ أخفيها في عطر الورد

وأفئق على تويخ الذات ..

فأستدعي الورد كي تعزف لي

لحناً شفافاً

فلماذا مال الميزان

أهمشها كي ألقها في نار الأحزان .

وأركض نحو الشباك لأحجز تذكرة للسيرك

أبالغ في زينة وجهي

وأنت تقيظا

يومياً

تُحجز تذكرة للسيرك

لكي تنفّج

وتفّرج عن همّ في القفص الصدريّ

وتنفّج على أرض سجينها

بالقهقهة الصاخبة

تدخن بجارتها

وتنقّ نقيظاً

يفتح في دهليز الضحك المستيريّ

طريقاً

تتحدّر دمعها الخضراء على العشب الحجريّ

وتطفئ

في الجسد الصخريّ

حريقاً

وتصبح :

— أنظر يا هذا / فالفيل الهرمى — السائر

فوق الحبل صديقيّ

أعرفه منذ تحدى البيّضاء

وتقلب — في الوقت اليابس

فوق النار السوداء



الاديب والاينديولوجيا

طريق؟ ويمكن اضافة هذا السؤال
ايضا: شك من اجل التغيير أم
يقين من اجل الاستمرار.

يسألة: خطاب للاستهلاك
اليومي، أم حلم؟

ولكن، هل يحتاج الاديب
حلمه أكثر مما يحتاج نظاماً محدداً
للاكتفاء؟ أم أنه، من الضروري
ايجاد وسيلة للجمع بين الاثنين
لكي يتوصل الاديب إلى تحقيق
رسالته.

لا شك ان هناك من لا يوافق
من القول، أن الاديب معرف
بنفسه، لا برسالته، إذ ان
اشتراط أن يؤدي الاديب رسالة
ما سوف يعنى ان عليه ان يندرج
تسراً في نطاق اينديولوجيا عمدة. (١٣٥)

يمنع تحول النص إلى خطاب دعائي
عمود الوظيفة، لا ينطى إلا إلى
نتيجة واحدة هي الفرق ل متعة
السياسي اليومي لا التفتن في رؤيا
الادب وفلجته.

قل: هكذا يخرج الأدب من
وظيفته ليبل ويفقد فيه الأصيلة
كمحاولة للاكتفاء على الواقع
بكل يومياته الزائلة، حتى وأن
انقل من تلك اليوميات ومادة
علم، لصياغة رؤيته.

من هنا تصيد الاسئلة
احيائها.

هل الاينديولوجيا، إذن سود
من الاكثر الضيقة أم نظام للتفكير
لامهروب منه؟ قد. أم وجهة
نظر؟ زاوية يعشش لرد فيها أم

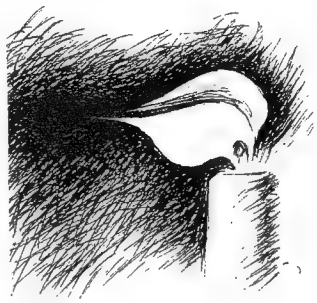
وسلحة الأديب فيه. ولأنها ذلك
المنظار الذي يرى الإنسان من
خلاله حركته، وصلاته،
ويقتال... وجوده. فهل يمكن
تصور إنسان دوناً وجهة نظر.
لا رأى له. أو دوناً ضابط ينظم
انفعالات موائمة ويضبطها كتكتسب
ذلك القدر الضروري من
التناغم.

ولكن الاينديولوجيا، قد
تتحول إلى ما هو أشيق من كونها
رؤية وتحدياً إلى «حزب» أو
مجرد شعارات عمياء لا تقرأ الواقع
كما هو بل كما تريد ان يكون.
وإذا ما ترتب على اينديولوجيا
الاديب ان تلتصق على نفسها قسمة
بالحلم ويحال الرؤية. فان شيئاً لن

كيف تعمل الاينديولوجيا في
النص الأدبي؟ وأي سلطة تلك
التي تحتلها الاينديولوجيا في عمل
الاديب؟

سؤالان، قد يفصلان الباب
لثلاث الاسئلة الأخرى. ومن
الطبيعي أن «تورط» كل منها في
اجابة ما سرعان ما تكتشف أنها
اجابات أقل يقينية حتى وان بدت
واثقة تماماً، من تلك اليقينية
الايديولوجية الفاعلة.

قد يقول البعض، نعم! ان
هذه هي ميزة الاينديولوجيا، لأنها
في الأصل، رؤية شاملة للعالم



وأسلوب يتهم الأدب. إذا لم يتضح لعمله رسالة معينة، بأنه مشعر، غريب... بينما قد تكون «رسالة» هي الافتكاح من كل قيد ومن كل قسر، ومن كل نظام.

وبالنسبة إلى البعض الآخر، فإن هذا الرأي يتطوّر على ثقافة مأساوية توحي بلا جدوى الأدب نفسه فلماذا نكتب إذن؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها إنما يحسمها سؤال واحد: كيف ينظر الأدباء إلى صلاتهم بالأديولوجيا؟

هنا لتصور للثلاث لاستبيان آراء عدد من المثقفين الذين انتظام «الشاهد» في الجزائر وليبيا ومصر وقبرص.

يقول الظاهر وطار (روائي جزائري): «الأديولوجيا نوع من الالتزام، ويصعب على الأدباء، خصوصاً في مجتمع مثل مجتمعنا، أن لا يكون ملتزم على نحو ما. ودعنا نتذكر الحملة التي شنتها للثلاثية في الخمسينات على كل التزام وعلى كل اتهام. وعندما جاء رونالد ريغان (الرئيس الأميركي السابق) إلى السلطة

وواصل هذه الحملة، وكان أحد العاملين النشيطين في الحملة المكارية ضد كل التزام وكل اتهام وكل إنكار، وكان الأديولوجيا، والآن، هناك في الوطن العربي من يدعو إلى اللا التزام واللا تثبت، ويرفض حتى الحديث عن الاشتراكية.

الموقف للمصاحف لكل أديولوجيا، ليس أكثر من فتح، شيئاً لنا نفتح فيه جميعاً. والأديولوجيا رؤيا قد تكون تقديمية، كما قد تكون غلامية... ارتدادية. صحيح أنه لا يمثل أن يبقى أي انسان ذكي خطاً أديولوجياً رجعياً، ولكن مع ذلك سيكون من غير المنطوق أن لا يتبنى الإنسان أي رؤيا، وأن لا تكون له وجهة نظر في كل ما يجري من حوله. ولئى حال من الأحوال لا يمكن للأدب، لكي يكون أدبياً بالفعل، أن يتبنى وجهة نظر غلامية. فالأدب بوصفه ابتداءً وحقيقة، لا بد له أن يكون ضد كل جمود أو حردة إلى الدوام فالأدب متجاوز بطبيعته.

وحق لو كان الأدباء متتبعا إلى اتجاه حزبي ما، فإن من المنطوق توقع الصدام بينه وبين جهازه الحزبي. ولكن الالتزام الحزبي

شبه والالتزام الأديولوجي شيء آخر. فالصدام مع الحزب لا يفي بالضرورة صداماً مع الأديولوجيا والحزب، بما فيها الماركسية السوفياتية اقتربت أكثر في فهم وضعية الأدباء والفنانين والبدعين بصفة عامة، وتخلت عن مطالبهم بملك النوع من الالتزام المبدئي بالخطاب السياسي أو بالتميز السياسي للأديولوجيا، وصار بالنسبة إليها حفظ الالتزام بالخط المربى لفكر الحزب والأديولوجية

وتندع الأحزاب جانباً، ولكن لا بد من التزام ما.

فاصل السريسي (روائي عراقي) في بداية تمهيد القصص. ارتد أن أكتب حجة للأديولوجيا ولكنني الآن تجاوزت هذه المرحلة إلى الصراع معها. أنا مؤمن بكلمة كارل ماركس الشهيرة: التي كانت حبر الأسس في كل تصور للعالم، وهي أن الأديولوجيا تزود للواقع. وهناك الكثيرون من يعتقدون أن ماركس أنتج هو الآخر الأديولوجيا. ولكنني اعتقد بقوة أن ماركس نظر إلى الواقع من معطى رياضي. وعندما كتب «وأس للآلة»، وهو من أهم أعماله على الإطلاق، لم يكن معنياً بأي ضمانات أو أي أديولوجيا و«فكش القيمة» الذي تحدث عنه، إنما ألقه رياضي وليس أديولوجياً... والذين انتصروا الأديولوجيا هم في الحقيقة، من جاءوا بعد ماركس. استعملوا رياضيات ليحولوها إلى أديولوجيا مرة، ولئى حين مرة أخرى.

أنا اعتقد، أن الرواية، كعمل أدبي، ضد الأديولوجيا كعمل باستمراري. وهي تتشاكل مع الأديولوجيا أصلاً، لأنها تعمل بتسوي آخر لا حلالة له. بما الأديولوجيا تزود الواقع، تحول إلى شعار... بينما الرواية تبقى الأديولوجيا، لأنه يعمل الواقع أكثر حرية، وأكثر بساطة، من دون أديولوجيا.

والواقع لم يخط للروايات

الأديولوجية فرصة العيش في وجدان الناس بوصفها أملاً تثير فيهم أسئلة أخلاقية رفيعة. وعندما نقول بين ما كتب مكسيم جوركي وبين ما كتبه ميخائيل بولسوفسكي، نجد أن الثالث مازال يحفظ بالسحر والجبال والقوة التي تجعله أثير في نفس الأسلطة الأخلاقية نفسها التي واجهته في القرن التاسع عشر.

مكسيم جوركي، في المقابل، هو الذي حكم على نفسه بالوت. لأن أسئلته لم تعد تثير لينا أي «شبهة» وقد حكمت كتابته على نفسها بالقتل. أنظر ماذا يجري الآن في وطن «الأم» الذي انتجب ستالين. ونظاماً بأنما فرض على شحوب ظلت متهورة زهاء نصف قرن.

وبدلاً من الأديولوجيا، نحاول أن نطرح مفهوماً آخر، أخلاقياً وكل من يجد نفسه في هذا الأطار يستطيع أن يتأمل من أجل قسم والتقسيم شيء والأديولوجيا شيء آخر.

أحمد الحسني (شاعر مصري): «الأدب المبدع الذي لا يخلو موقفاً أدبياً وفلسفياً من الوجود ولا يتبنى موقفاً فكرياً إزاء الواقع الملمس أو موقفاً من الواقع البشري، يمكن له أن يكون صحيحاً أو كاذباً ولكن ليس مبدعاً. فالمعمل الأدبي (شعر، مسرح، قصة) يختلف شروبه، لا بد وأن يكون له موقفه من القضايا الإنسانية التي يعيش خلالها كل يوم ليبد طرحها وتكثفها أدبياً وليس تقريرياً بشكل يحري العمل الأدبي من كل ما يسبغ عليه تسمية تاريخية. فليقتد ما يتضمن العمل الأدبي موقفاً وقيمة أدبية وتوجب عليه أن يتضمن قيمة فكرية وإبداعية وسياسية. ويؤثر المثقفين، يتولوا الجدل للصدام المضطرب بين الجبال والفكر والتوجه في العمل الأدبي. فهو جدل أدبي يحترق العمل الأدبي بالصدق والاستمرارية والجمهور المقتصر من الحياة وجدل الشاعر مع

عناصر الوجود المحيط به .

والحال ، فانه لا يمكن للأديب ان يكون منعزلاً عن الضاعلات العامة المحيطة به والا فلن يكتب وكيف يشغل بالهم الانسان العام ؟ .

صنع الله ابراهيم (روائي مصري) : من حق الأديب أن يحوى نوعاً من الأيديولوجيا . بل لا يمكن تصوره بدون موقف فكري معين . ومن المؤكد ان الإنسان الذي يتأمل الحياة حول له أيد لا يبره نفسه «بوصلة» لتقييم جريته الأمور والاحداث الشخصية والعامة .

والشكله بالنسبة إلى الأديب تكمن في النقطة التالية ، وهي ان جوهر العملية الأدبية يتمثل في الانتقاد والتمرد على ما هو قائم ، وبالتالي يفقد العمل الفني قوته واصالته إذا ما تحول إلى نوع من الدعاية لفكرة محددة أو إذا انطلق من هذه الفكرة المحددة من دون ان يتأملها بشكل انتقادي بمباراة أخرى .. من حق الأديب أن تكون له ايديولوجيا وان يدافع عنها ويدعوها في حياته العامة وخاصة ، ولكن إذا ما نسب هذا على ابداه ، بطريقة خطافية ، فإن الابداع سوف يفقد قيمته .

محمد ابراهيم ابي سنة (شاعر مصري) : أنا ضد أن يكون المبدع تابعاً لجهاز سياسي ، لأن هذا الجهاز في الضل حاله ، يحاول تجنيد الأديب أو الشاعر كجزء من نظامه الاعلامي . وهذا التجنيد ضد حرية المبدع . واتصور ان الكاتب يفرغ وضيمه الاخلاقي وحسه الفني وثقافته الواسعة العميقة ووعيه بما يدور حوله ، يستطيع ان يوجد لنفسه رؤية التي تقوده للوقوف إلى جانب الحق وضد الباطل ، ورسالة الشاعر في النهاية هي الدفاع عن القيمة الكبرى للوجود ولكن مع ذلك ، هناك شعراء وكاتباء يتسلون بالأيديولوجيا في مراحل من صرحهم ، لوضع افكار لوهمهم بالعالم ، لأن هذه الأيديولوجيا

يمكن أن تقدم لهم حوثاً في تنظيم العالم وتطهيره ورؤيته للعندية بجماليته . والاشائيه والميتافيزيقية رؤية ذات افكار محدده تساعدهم على فهم والوعي والتفكير . بيد ان احقنا ان الشاعر لن يدع شعراً خالداً إذا ما فقد حريته في تنظيم الأيديولوجيا .

وليس للشاعر ان يقتصر على شيء يقع خارج احاسه هو ، وحده هو وقدرته الاستثنائية التي يخص بها عن غيره . ولهذا السبب اقول ان الأيديولوجيا اصغر من الشاعر ، لانها مجرد قواعد يضعها مفكرون طغيان لقوانين علمية اكثر منها وجدانية .

شاول شهبان (شاعر لبناني) : مع ابراهيم احد اكبر الصروح الأيديولوجية في التاريخ المعاصر ، قد يكون الكلام عن الأديب أو الكتابة الأيديولوجية نوعاً من الشك . مع ذلك ، لست مع أو ضد الكتابة للتمزعة ، غير ان ملزم ، ربما إلى حد جنوني ، بالحرية . إذ أنه الالتزام بالسويح غير المكتسب .. والمطلق ..

هناك فرق شاسع ، بالتاكيد بين الالتزام الأدبي على التواضع وبين النتيجة الأيديولوجية بتحديداتها وثوابتها الفكرية والفلسفية وان يختار الكاتب مفهوم ايديولوجيا معنياً ليس بالأمر السهواً اما ان يفترضه كمفهوم وحيد ، فهذا خيف ثم ان يكون الكاتب ملتزماً شيء ، وان تكون كتابته ملتزمة بشكل مطلق ، كل ، تبعي ، تبشيري ، أي ان تكون بوقاً للهيئة المطلقة الأيديولوجية ، فهذا أمر غير مرفوض . وانظر ان زمن الأيديولوجيات انتهى ، وبدأ ، ربما ، «زمن الوحوش» وحوش تلك وسفلة القمع .

أحمد سويلم (شاعر مصري) : أنا لا أوافق على أن يطرح املي الحبار الأيديولوجي على أنه خيار مصري ، أو عراقي الوحيد . وسيكون نوعاً من أنواع اللغو ان يفرض على الأديب افكار ايديولوجية محدده للتعبير .

ايديولوجيا الأديب الوحيدة هي ايديولوجيا الفن ، ايديولوجيا الحرية ، التي تتجلى له أن يخلق في انفسها ما يقاوم من دون احتياز إلى أي افكار خارجي ، يقيد ، ولو بصورة طفيفة ، شيئاً من حريته . جيد الهامدي (فارس ليس) : خالياً ما نربط الأيديولوجيا بالأنظمة الحاكمة سواء في أوروبا أو في «العالم الثالث» بينما في الواقع ريتيك إلى هذا العالم هي الأفكار التي تحملها وتحاول تنميتها وتمثلها على مبرر يكتل استمرار تبتها . وهذا يعني انه لا يوجد احد من دون ايديولوجيا ، فلك أنها تعني حل فكرة من الأفكار غير الهامدي من الممارسات الحياتية . ومثل هذه الأفكار يحملها كل الناس .

والأيديولوجيا سياسة أيضاً وسحق عندما تقول اني لا أرتب بالتحدث في السياسة ، سوف يعني ذلك انك تتدخل موقفاً من السياسة وكذلك الامر بالنسبة للاقتصاد والمجتمع وكل شيء في الحياة .

ولا يختلف الأديب في ذلك من أي انسان آخر . ولكنه ليس يبعده يتلقى الاشياء بالتلقين . ويصعب ان يتحول إلى بوق لأي نظام من الأنظمة حتى ولو كان ذلك النظام يتميز بمميزات ايجابية ، لأنه سوف يفقد جدواه ككاتب ولسوف يتحول إلى ملصق لا أكثر . وسواء اختلف الأديب مع النظام أو اتفق معه ، فإن المسألة الأهم بالنسبة اليه ، هي أن يدافع عن رؤيته الخاصة الأيديولوجية للعالم ، وأنه حامل رؤيا فلاحية ان ينظر اليه من تلك الزاوية الضيقة التي تتسامل بها إذا كان معارفاً لم مواليا لنظامه ، فللسائلة ليست مكدلاً ، فلك أنه مبشر . رسول من نوع ما .. وصاحب معرفة .

مفتاح العجاري (شاعر ليس) يلوح السعادة هو أقصى درجات الثورة ، وهو أقصى درجات الأيديولوجيا من موقفاً ويجب ان نلاحظ ان هذه هي منطقة التنازع المحتملة بين النص الأدبي وبين

الأيديولوجيا حسب تعبيرها السياسي . فمثلاً يطمح النص الأيديولوجي ، حسب متفوق كليته . إلى تحقيق السعادة . فان النص الشعري ، على سبيل المثال ، يحمل رؤيا ما علاقة بشكل أو آخر ، تسمى إلى أن تزحف إلى هذه المنطقة . يتضح ذلك أكثر ، في انقلاب الفن القصيدة ، بالحب ، بالسخرية وبكل ادوات الشاعر الأيديولوجية الأخرى ولكن عندما يعمل الأديب في افكار سياسي ما ، فان المسألة سوف تنقل إلى منطقة أخرى ، خارج الموضوع ، لتقف خارج النص . فعمداً يقتصر الأيديولوجيا ببيئته السياسية ، فانه يتكلم عن مثل من موقع آخر سوف تحتل لغاتيه موقفاً آخر خارج موقعه الشعري . وليس بالضرورة ان يحدث تصادم خطير بين هذين الموقعين اللذين يمثلها شخص واحد . وعلى أي حال ، فإن ادوات النص الأدبي هي غير ادوات الأيديولوجيا ولكل منها لغة مختلفة ووسائل توصيل مختلفة .

وما لا شك فيه ، ان هناك رقاً بين تسارع رؤية الأديب ونمو فكره وبين تسارع النص السياسي والتاريخي . من هنا لا يجب استبعاد لحظة التصادم عندما يتخلف السياسي في الشاعر من الشاعر المعرود فيه . وقد لا تأتي هذه اللحظة أبداً ، خذ مثليين مختلفين على ذلك : ما يوكسوكس الذي كرس حياته وشعره للثورة الروسية ولكنه عندما نفع بوجوده كلب في مكان ما فاضح ومعلب انتحر ، وهناك أيضاً بابو تيرودا الذي لم يواجه تصادماً يذكر بين مشروعه السياسي وسفلة عينه الأدبي .

على الصراف
محسن احتياط

عن مجلة الشاهد
نوفمبر ١٩٩٠

الوحدة الانسانية في الفكر الاسلامي

محمد أركون

وقد أتى موضوع الوحدة الإنسانية إلى ظهور حده كبير من المؤلفات من الفكر الاسلامي، وكشف رجال التصوف، وعلماء الاخلاق والكلام والفلسفة، والفنوصيون، في مؤلفاتهم وسلوكهم من رؤية واحدة للإنسان الكامل الذي خلقه الله على صورته. ويجدير بالذكر أن بحث مفهوم الوحدة الإنسانية في الفكر الاسلامي لا يمكن أن يقتصر على وصف آراء مختلف المؤلفين، أو المدارس الفكرية المختلفة بل يجب - بقدر الامكان - أن تعرض بالنقد لهذه الآراء.

وسنبداً - كما هو واجب - بما ذكره القرآن عن الإنسان - لاجريا من سنة العلماء الذين يستمدون كل شيء من القرآن، بل لكي نفرق بين المذاهب الفكرية التي ظهرت على مر القرون، وسنرى أن المفاهيم التي ظهرت في البيئة الإسلامية لا تتفق بالضرورة مع المفاهيم الروحية التي قروها القرآن.

١ - الإنسان في القرآن

أن الإنسان كما يتحدث عنه القرآن يقرن دائماً بذكر الله - باعتباره خالقنا للخلق جملاً وعلاً؛ وهو كائن بيولوجي وميكولوجي يتكون من جسم

يمكن القول بأن الحديث عن الوحدة الإنسانية في العلوم البيولوجية أسهل - إلى حد ما - منه في العلوم الإنسانية والاجتماعية. والدليل على ذلك أن الطريقة العصرية والسلافية ومظاهر التحيز والتعصب السائد في كل مكان تدل على وجود فروق اجتماعية من القوة بحيث تؤثر في الانتاج الثقافي والسلوك الاجتماعي. بل إن علم الميكروبيولوجيا بين لنا - من طريق الوثائق - أنه لا يوجد تشابه بين كائن وآخر من كل الوجوه.

ولقد سهلت البيانات الكبرى إلى معرفة المعطيات التي يصوغها العلم الحديث صياغة منهجية، لاستخدامها في العلوم التطبيقية كطب، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والآنثروبولوجيا (علم الانسان). وتعتمد الحلول التي تقدمها هذه البيانات إلى تحويل مواطن الضعف والقوى السلبية الكامنة في الطبيعة البشرية إلى رغبة حازمة في الوحدة، والكسب، والعدل والسمادة الابدية، وبكلمة موجزة إلى رغبة صادقة في التخلص بالأخلاق الأخية، والتقرب إلى الذات العلمية. وكلها متأثرة بالوحى القداني، والأفلاطونية الجبلية.

وروح، وحضر عامل في المجتمع وصورة معقدة وديناميكية ذات خصائص ميكولوجية اجتماعية وثقافية وفي الوقت نفسه، ذات نزعة دينية يجب أن تتحول الكثرة المضطربة فيها إلى وحدة تهدف إلى القضاء على عوامل الفقرة والانقسام. والتوفيق بين هذه العوامل المتنافرة في اتساق وانسجام. والإنسان كما يتحدث عنه القرآن مخلوق ضعيف، ومتمدد المزاج، ومتناقض ومتعدد، ومتأثر بوساوس الشيطان، وغاضع لمساوئ الاغراء والاغواء. ولكنه ليس أسير للخطيئة الأصلية، بل يمكن أن يتوب من خطايه كما تاب آدم وسواه، ولكنه ليس بمعجزة إلى من يخلصه من خطيئته، وهو مطبوع على الخير يستطيع بعبود الله وتوفيقه أن يخلص نفسه من الجهالة والعمالة والصمم، لكي يعقل العلم الخلقى الذي أفاضه الوحي الألهي عليه.

وجذا المفهوم يمتاز الإنسان على سائر الكائنات من الملائكة، والجن، والسيارات والأرض. وهذه الميزة المذكورة من موضوعين من الفكر الحكيمة، كثيراً ما يستشهد بها بحيث يكونان أقوى الدعامات لوحدة الانسان، باعتباره شخصاً دينياً وأخلاقياً، وسياسياً. ويجدر بنا أن نورد هنا في هذا المقام:

« ولقد عهدنا إلى آدم من قبل نفسه ولم نجد له عزماً » وإذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم سجداً إلا إيليس أي^(١) قلنا بآدم أن هذا عدوك ولزوبك فلا يخرجكنا من الجنة فتشقى^(٢) إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى^(٣) وأنت لا تظلم فيها ولا تقضى^(٤) سورة طه : ١١٥ - ١١٩ .

« وإذا قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة، قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك، قال إن أ أعلم ما لا تعلمون » سورة البقرة : ٣٠ .

٢ - الطريق الصوفي

ربما كانت التجربة الصوفية خير دليل على وحده الإنسان باعتباره شخصاً دينياً. وأن هذه التجربة مستمدة من القرآن. ولكن يجب ألا يفر من البال أن القاموس القرآن الحافل، بالقلم الدينية قدما تسعت معانيه بدرجة كبيرة بفضل الخيال الخلاف لكل شخصية خاضت معركة الحياة والثقافة. ذلك الخيال الذي اختلف باختلاف القبائل، واللغات والثقافات، في العالم الاسلامي بعد قيام الإمبراطورية الإسلامية.

وقد وصلت التجربة الروحية للوحدة الباطنية، والأصطلاحات الصوفية المعبرة عنها إلى درجة عالية أدت إلى ظهور الطرق الصوفية من ناحية، ووضع المؤلفات الصوفية لمربي هذه الطرق من ناحية أخرى.

ومن الكلمات القوية ذات الأثر الفعال التي ساعدت على طلب الوحدة وحفرت التجربة الصوفية وأثرت على سلوك المتصوفة كلمة « الحق » ومعناها الرغبة المتجاذبة التي تحفز المرید إلى تحقيق الوحدة الباطنية المؤدية إلى تحقيق الاتحاد أو الاتصال بالذات العلمية.

ولم يلهي المشق قلوب المتصوفة الذين جبلتهم الذات العلمية فحسب، بل لقد ألهم قلوب الشراء ورباع الدين، والفلاسفة، ووجال الباطية الذين أحسوا بهذه النار الباطنية، وملأت قلوبهم بحب الذات العلمية، ودفعتهم إلى الاتصال بالمحبوب سعيًا إلى تحقيق الوحدة الكاملة. وكان ابن عربي الشاعر الصوفي الكبير أول من عبر أصدى تعبير بها يسمى بوحدة الوجود.

وقد يرى البعض أن الرحلة الصوفية لم يسلكها سوى قليل من الأشخاص الأقوياء، ولذا فإنها لا تمثل الروح الإسلامية العانية أو المسلك العلمي لمعظم المؤمنين. صحيح أن كل المتصوفة لم يسلكوا

إلى الدرجة الرفيعة التي وصل إليها الخلاص والمخلصين وابن عربى . . الخ ولكن الحقيقة التاريخية الثانية هي أن حجة الزهد والتصوف في الإسلام، وعبية الله تعالى، والافتقار إليه وشكره، على نعمة وآلائه، قد استمرت بلا انقطاع حتى يومنا هذا بشكل لا يتوقف للنظر.

والواقع أن الطريقة الصوفية للوحدة الإنسانية قد استعادت التأيد بسبب أضرار التكنولوجيا التي تستبدل أو تتجاهل أو تدمر العالم الرمزي للديانات التقليدية. ولذلك فإن العودة إلى الدين هي وعاية ضد القوى المدمرة للتكنولوجيا الحديثة، أكثر مما هي نتيجة لاستخدام العقل الذي يرفض كل سيطرة، بحثاً عن قواعد ثابتة للتفكير المنطقي. ويعتمد أنه من الممكن استعادة الوحدة الإنسانية بالعودة المباشرة إلى التقاليد القديمة، دون التسليم بما تدعو إليه الضرورة اليوم من الانشغال حول التقاليد الأخرى، والمذاهب والأفكار المعاصرة. وقد أصبح هذا الاتجاه قوياً وشاملاً بصفة خاصة في الحركات الإسلامية المناهضة خلال السنوات العشر الأخيرة، بل لقد أدى هذا الاتجاه إلى اعتناق الإسلام بين القرينين بصورة لم تكن متوقعة.

٣ - الطريق الأخلاقي

على الرغم من أن الأخلاق مبدئية إلى تربية ضمير الفرد مثلاً بفعل التصوف، فإنها تعمل في البيئة الإسلامية على إرساء الدلائل الاجتماعية والسياسية للوحدة الإنسانية.

وفي أعقاب الفلسفة اللاهوتية الحديثة نوى الفلاسفة في البلاد الإسلامية بأهمية الحكمة في القضاء على الكثرة، والتوصل إلى الوحدة. وفيما يلي مذكره سكيويه من رحلة والرجل الحكيم الذي تمده الرقة الصادقة في أن يصبح «علاً صغيراً» يمثل الوحدة التكوينية للعالم الأكبر (مجلد الأخلاق) :

« فقد صبح من جميع ما قلعتاه أن الإنسان يصير إلى كماله، ويصغر عنه فعله الخاص به إذا علم الموجودات كلها أي يعلم كليتها وحدها التي هي نواها لا أفرافها، وغوامضها التي تصيرها بلا نهاية، فإني علمت كليتها الموجودات فقد علمت جزئياتها بنموها، لأن الجزئيات لا تخرج من كليتها. فإذا كملت هذا الكمال، قسمة بالعقل المنظوم، ورببت القوى والملاكات التي ليك تربية علمياً كما سبق علمك به، فإذا انتهت إلى هذه الرتبة، فقد صرت علاً وحكماً واستحققت أن تسمى علاً صغيراً لأن صور الموجودات كلها قد حصلت في ذاتك، فصررت أنت هي ينحو ما، ثم تقسمتها بالمعالم على قدر استطاعتك، فصررت فيها خليفة لحوالك، خالق الكل حلت علمته، فلم تحضر فيها ولم تخرج من نظامه الأول الحكمي، تصير حيث علاً تاماً. وإقام من الموجودات هو الدائم الوجود، والدائم الوجود هو الباقي بقائه سرمياً، فلا يفوتك حيث شيء من انتمهم لغير العلم، لأنك بهذا الكمال مستعد لتقبل النقص من لولوى دائماً أبداً وقد قربت منه القرب الذي لا يجوز أن يحول بينك وبينه حجاب وهذه الرتبة العليا والسعادة القصوى. »

تأمل هذه العبارات الواردة في النص السابق ذكره : « خالق الكل جلت علمته، » وقد قربت من القرب إلى قوله « حجاب، » فصررت فيها خليفة لحوالك، — نجد أن كل هذه الأفكار والمبادئ أشار إليه القرآن. ولكن الوصول إلى هذه الحالات الروحية لا يتحقق بالزهد الصوفي، وإنما يتحقق بالمعالم التي يحكمها العقل وبالفنون الحرة التي درستها الجامعات الأوروبية في الصور الوسطى طبقاً للمنهج الثلاثي (النحو والبلاغة والمنطق) والمنهج الرباعي (الحسب والموسيقى والمغنية والفنك). والتوازن بين قوى النفس الثلاثة — القوة الناطقة (العقلية) — والقوة

الشهوانية (البهيمية)، والقوة الغضبية (السيئة) هو الخطوة الأولى التي يجب اتخاذها في هذا السبيل بغضل تربية العقل وبغضل الدراما الروحي الدقيق الذي يكفل سلامة الجسم والعقل الذي يكفل سلامة الجسم والعقل ويجب على رئيس المدينة بالضرورة أن يكون حكماً، وأن يسك يده الزيان الذي يضبط التفاعل المستمر بين هذه القوى الثلاث. وهل هذا النحو تسري الوحدة في المحبة الاجتماعية. واسم هذه الوحدة هو العدالة.

٤ - الطريق السياسي

وكما هو الحال في علم الأخلاق، فإن علم السياسة تنطفي فيه المقامات الأفريقية منذ أرسطو وأفلاطون، والشروط الشكل الواجب توافرها في «الامام»، كما نص عليها الملعب النشوي. وقد جمع الفارابي (٣٣٩ هـ / ٩٥٠ م) وإخوان الصفا (٤١٠ هـ / ١٠ م) به الأفكار الأفريقية عن الحاكم، والفيلسوف والمقامات الشيعية عن «الامام» الذي هو خليفة النبي ﷺ. ويجب علينا أن نذكر كتاباً آخر كان له تأثير حاسم على الفلسفة الأخلاقية والسياسة عند المسلمين منذ القرن (٧ هـ / ٦ م)، ألا وهو كتاب «ميج البلاغة» الذي جمعه الشريف الرضي (ت ٤٠٦ / ١٠١٥). وتنبه للإمام علي. ووظيفة الإمام الحاكم أن يعمل على نشر العدالة بالمعنى السابق ذكره وأن تكون العلاقة بينه وبين الرعية قائمة على الحب والتبادل. وليك وظائف الإمام كما لحصها ابن سكيويه (مبادئ الأخلاق) !

والمقام يحفظ هذه السه وغيرها من وظائف الشرع حتى لا تزول عن أوضاعها هو الامام، وصنابعه الملك. لا أوائل ولا يسومون الملك إلا من حرس الدين وقام يحفظ مراهية وأمره وزواجه. وأما من أعرض عن ذلك فيسومونه متعبدًا، ولا يؤهلونه لاسم الملك. وذلك

أن الدين وضع إلى يسوق الناس بأخبارهم إلى السعادة القصوى. والملك هو حارس هذا الوضع الأعلى. حافظاً على الناس ما أحلوا به.

ويجب إن تكون نسبة الملك إلى رعيته نسبة أبوية ونسبة رعيته إليه نسبة بنوية، ونسبة الرعية بعضهم إلى بعض نسبة أخوية حتى تكون السياسات محفوظة على شرائطها الصحيحة وعتائيه برعيته يجب أن تكون مثل عتابة الأب بأولاده، شفقه ونعمته وتمهده وتطفله خلافة لصاحب الشريعة (ﷺ)، بل لشرح الشريعة تعالى ذكره في الرأفة والرحمة، وطلب المصالح لهم ودفع المكروه عنهم وحفظ النظام فيهم، وبالعلمة في كل ما يجب الخير ومنع الشر لئلا يفسد عند ذلك نمجه رعيته عبدة الأولاد للآب الشفيق . .

ولاحظ أن المؤلف لا يفرق بين الامام والملك، لأنه يرى كلامه على التقاليد الإيرانية للملك آل ساسان ورأى الأخلاق في الحاكم الفيلسوف، والقوم الإسلاميين لوظيفة الإمام — وليس في هذا الكلام شيء من الخطأ لأنه هو التعبير الصحيح للتصور الأخلاقي والسياسي الذي لم يفان يفسد أفكاره وشكوه العليا في عهده النبي صاحب الشريعة، بل خليفة الله (مشرع الشريعة). وجدير بالذكر أن الألة التي أشرفت هذه الخلق تحقق بهذه الطريقة على مستوى التصور الجاهلي ما لاندته الواقع التاريخي.

وابرز مظهر لهذا الموقف هو استمرار الرقية في تحقيق الوحدة السياسية حتى عصرنا هذا — تلك الوحدة المأدلة إلى معاملة الجميع بيلم دينية وأخلاقية واحدة، على الرغم من تكرار القوى الاستبدادية البهيمية كل البعد من الآمال المعقودة على الامام بأختياره رمزاً لهذه الوحدة.



ديوجين العدد ٨٤
فبراير — أبريل ١٩٨٩ (١٣٩)



الحوار الأخير مع جراهام جرين

ترجمة: محمود قاسم

* هل تعرفت عليهم؟

— كنت التقى باندريه مالرو بين وقت وآخر. كنا عضوين في لجنة تحكيم، لكنني لم أكن معجبا كثيرا بأعماله فكتابه عن «جويل» لم أستطع أن أفهمه. أعجبني. «قدر الإنسان» بالانجليزية. وطلب مني أن أعد له سيناريو. فاعدت قراءته. وأصبحت بخيبة أمل. وتحملت عن كتابة السيناريو.

* أنت في نفس المسكر مع «جوليان جرين» وفرانسوا موريك. لأن لديكم نفس المشاكل مع الطبيعة والاعمال والكاثوليكية بشكل عام؟
— كنت صديقا لموريك وأحب شخصياته.

* وكلياته .. وبذاته؟

— كنت أحب بذاته من أكثر من كاثوليكيته

* وسأتر؟

— لم افه أبدا. احببت والابواب المغلقة .. وأجد أن رواياته عملة بعض الشيء .. وفلسفته تتجاوزون كثيرا.

* ماهي سبائك كروائي؟

— لقد نجحت أكثر في الحوار وهذا ما يجعلني اكتب المسرح أحيانا. لقد

(في ٨ ابريل ١٩٩١ نشرت مجلة لوبون الفرنسية حديثا هو الاخير من نوعه مع الكاتب جراهام جرين (١٩٠٤ — ١٩٩١). وقد أجرى هذا الحوار الروائي الأمريكي اوليفر تود الذي يعيش في فرنسا منذ سنوات طويلة).

— كونراد، هنري جيمس، فورد مادوكس فورد. لقد قاومت سطوة كونراد للدرجة انني قاومت قراءته. حتى فترة اقامتي في الكونغرين عامي ١٩٥٨ و ١٩٥٩. كانت لدى فكرة غريبة عن قراءة الكتاب مرة أخرى. وبعد أن عاودت قراءة «قلب الظلمات» لم أتوقف عن اعادة قراءته.

* هل تقرأ الكتاب أكثر من مرة؟

— فيلدينج، ترولوب، كونراد، هنري جيمس. وقد كانت «كلاريسا هارلو» واحدة من كبريات الروايات الانجليزية، وأحببت قيا بعد كتب انطون بيرجيس. أما بول فيرو فقد كان يبدو لي مثيرا.

* أنت لم تذكر أي كاتب فرنسي؟

— أنا لم أقرأ من الانتاج الادبي الفرنسي الحالي. لقد قرأت مالرو، وسأتر، وكلمى، وموريك.

* كيف تقوم نفسك في الادب الانجليزي؟

— أنا واحد من أحسن الكتاب الانجليز المعاصرين (ابتسامة) أما الآخرون فهناك انطواني بويل وبريان مور. وهو كاتب بريطاني رغم انه ايرلندي

ويعيش في الولايات المتحدة. هناك ايضا ايفين فوج الذي يتمتع بأسلوب جالي

شفاف — كالبهر المتوسط قبل أن يصيبه التلوث، حيث نرى الصخور على أمتار. كان لفوج هذه السهات. أما أنا فعندي القليل من التلوث. وليس لنثره الاناقة المطلقة التي نجدها عند فوج.

* من هم الذين لوثوك وأثروا فيك؟

(181)

الريشات . أما الورق . فأنا لى
معتقداً وحساسياً . فحقى كتابى
« رحلة مع عمى » كنت استخدم ورقا
كبيرا . بالنسبة لهذا الكتاب استخدمت
اوراق غير مسطرة كان هذا يمنحنى
الشعور بالحرة . ولم اعد استخدم
الورق المسطر ، الورق والقلم هو اجزاء
لا يجب تجاهلها عن شعائر الكاتب .

• هل تكتب دفعة واحدة ؟

— اجل . فى المساء . بعد العشاء .
واصبح ما تنجزت فى الصباح .
الحمر يمنح الابداع . ولكنها قد تفيد فى
التقد ، أما الروح فتأتى عندما تأخذ فى
الحسبان ان الجملة لا تلتصق بمن
حولها . وانما تقتصر الى الوحدة وانما
يجب أن نعى الكلمة . وعندما انتهى
من بعض الاوراق فأتى امليها على
كاتب الآلة الكاتبة . واصبح النص .
عندما يصبح سهلا فأتى اعيد قراءته
واقرا ثانية — واعادو التصحيح .

• الا يرتبط اسلوب جرين الشهير
ابدا بجلدوره ؟

— (بالفرنسية) ابدا . لا يلتصق .

• ماهى اصيل جرين التى
تفصلها . وتلك التى لا تحيل اليها ؟

— لقد تجاهلت احادة طبع تلك
الروايات التى لا احبها . افضل
« القنصل الفخرى » ، و « القرعة
والمجد » ثم « رحلة مع عمى » . وفى
الدرجة الرابعة هناك « وصحة براتيون »
لا أحب اعمال فى شبابه « مثل « قطار
الشرق السريع » وأكن عاطفة خاصة لـ
« حفل المعركة » و « غرقى السفينة »
التي لم تحقق نجاحا .

• ماهى علاقتك بالله فى هذه

٢٤

— عندما رددته ايفين فوج عندما
كنت اكتب « مسرعى الهادى » لقد
ابتعدت عن الاديبي اتجه الى
السياسة . قال لى فوج « لقد مارست
نفس الخطأ الذى مارسه الكاتب
البريطانى ج . د . ودو هاوس . عندما
ابتعد عن بطله التاريخى « جيف » .

• هل تصل دائما ؟

(١٤٧)

— كنت اصل كثيرا فيما قبل .
وعندما ما يموت الاصدقاء احسن أننى
فى حاجة للصلاة .

• لقد رفضت دائما ان تتكلم لى
الله ، هل لانك لا تحيل لى الحديث فى
هذا الموضوع ؟

— اجل ، بسبب كل هذه
المقالات . وهذه الموضوعات المتابعة
التي تحدثت عن ابعاد الخير والشر فى
ادبى فأتى لا أؤمن قط بالشر
ولا بالجحيم . ولا بالشيطان . فهى
تراكبت ثقيلة .

• وهل تشغلك السياسة ؟

— انها ليست سوى مدخلا لدراسة
نفسية الآخرين . إنها جزء من الجو
الذى تنتفسه مثل الشعور بالدين .

• اين تضع نفسك سياسيا الآن ؟

— ربما انى رفيق طريق . اعتبرنى
رفيق طريق ليبرالى يوحافظ . واحيانا
رفيق يسارى .

• اشتراكى أما ديوقراطى ؟

— بلا شك . . فانا اعجب ببعض
الشخصيات التى اقبلها فى السفر ،
قابلت شيوعا ذات يوم فى بولندا . انشاء
الحسينيات . غصت معه فى حوار
طويل . وشوى شيل آخر بدا اشبه
بقس مؤمن جدا الله .

• لقد ارتبطت بالقرية أكثر من
المجتمعات التى تزعم البناء ؟

— نعم فهو نوع من المجتمع الغير
موجود . أنه موجود فى المجتمع
الشيوعى الحالى . لو تأملت الوجه
الانسانى للشيوعية فستجده شيئا صعبا
واذا تأملت الوجه الانسانى للرأسمالية
فستجده ايضا امرا صعبا . أنا لست
مرتبطا بشكل عميق ، لا بهذا
ولا بذلك .

• الوجه الانسانى للرأسمالية يبدو
أكثر وضوحا من وجه الشيوعية ؟

— فى أوروبا . ولا أعرف ماذا فى
الولايات المتحدة .

• لديك بعض الشعور العدائى
ضد الولايات المتحدة ؟

— انها اشبه بحالة من التعاطف
والنفور التى تنمو بين رجل وامرأة .
لدى تنافر مع الولايات المتحدة منذ
زيارته الاولى عام ١٩٣٨ . لم يعجبني
اغلب الناس الذين التقيتهم . واجواء
نيويورك والطعام وكل شيء .

• هناك فى الولايات المتحدة بعض
الحريات الاساسية . . والغاية تماما فى
الاتحاد السوفيتى اليس هذا مهم ؟

— لا ، ولكن الامريكين لا يصدرون
حرياتهم أبدا .

• كيف ترى فرنسا التى اخترت ان
تعيش فيها رغم انك اطلقت على
المنطقة الزرقاء « كوت دازور اسم
« منطقة العفن » .

• خبزك هو خبزك اينما أكلته .

• هذا فقط ؟

— ليست فقط غريبة بالنسبة لطبقات
البريطانية . لقد احسست اننى فى بيتي
فى فرنسا . منذ زيارته الأولى فى سن
التاسعة عشر احسست بالسعادة
والتكيف ، رغم اننى الآن فى عمرى
الثالث ولا شك فان السفر بالنسبة لى
أصبح متعبا عما قبل ، ولكن ليست
هذه مشكلة حقيقية ولم ادخل بعد فى
الرحلة الرابعة من عمرى .

• احالك تنشر كاملة . وانت
لا تكف عن تطويلها وتنشرها مرة
أخرى .

— الاحمال الكاملة لا تنشر سوى
عندما تعود شيوخا . انها لا تكف عن
اللحاق بك .

• هل تخاف الموت ؟

— لا . بل أخاف أن أعيش طويلا .
لقد عاش الكثيرون من افراد اسرقى
حتى سن التسعين .

• هل تمنى ان تصبح مثلهم ؟

— لا . هذه الفكرة تملأ بالرعب .

• هل تحب ان تموت ؟

— فى حوادث طائرة .

هام هو : هل تختلف هذه القصائد في بنيتها وأسلوبها ؟ وهل تأخذ الصورة الشعرية أبعادا مغايرة فيها ؟

ومن خلال قراءتنا لقصائد الديوان نجلى لنا عدة فروق بين النمطين :

— القصائد الطويلة نجح في شكل سياتي قصصى يستخدم الشاعر فيه تقنيات القصة كالسرد والحوار والوصف والتعبير عن الحدث ، ولكن في فعل شعري درامى يحدد المواقف المختلفة أما القصائد القصيرة فهي عبارة عن ومضات تحمل شحنات غنائية عالية التوتر تتألف فيها المقارفة الحادة الجارحة الساخرة معا .. مع التشكيل التصوري :

أعرف كل الأموات
هل يختلف الأحياء عن الموت ؟
الليلة طالها نجم غائل .
والزوايا مجداف دام وشرار أخضر
وبقايا بحار لم يفرقه الدهر
هل نرسج مصباحك في ضوء
الشمس ؟

إن الشاعر في القصائد القصيرة يستخدم الرمز بشكل طاق ، يلمع ويكوى ولا يصرح بمقتل اللغة ، يفتزل الصورة الشعرية بالإضافة إلى التركيز والتكثيف الشديدين للدوال ويوطد التعبير عنده في هذه القصائد القصيرة بعدة أبعاد —

١ — التناسخ ، والاندكاه حل الموروث الثقافي في تشكيل الصورة حيث يتناقض الشاعر بذاكرته بين العناصر الثقافية العربية والغربية الموروثة ، ويتداخل عنده التراث الإسلامى والمسيحي ولكن بشكل رامز

مكثف يبتلى أبو ذر الغفارى ويتو
أمية مع سالى ويوحنا الممدان يتلاقى
لوركا وإليوت وعزروايوند مع المتن
وأبن العلاء .. حيث يقوم الشاعر
بإختزال الموروث وتماجه في نصوصه ،
كما يوظف أيضا قصة « الغار » وهجرة
الرسول « ﷺ » ، ويتنازع من القرآن
الكريم لتتداخل الآيات نصيا مع
الأسلوب الشعرى مشعره إياه ومعمدة
بنية —

ياحسرتا على العباد ما
يأتى من القرى مصلىق
إلا اقتروا .. كانوا به يستهزئون
حين رموى بالجنون
لأننى مكذب
أيقنت أننى المقاتل الذى
ما عاد منصورا ولا شهيدا .

٢ — التفاعل الدرامى بين الدوال
٣ — المقارفة
٤ — التكرار
٥ — التوازى بين الذات والخارج
ويستخدم نموذجاً به كل هذه الأبعاد
السالفة :

أعطيتها أوسقى
الفارس الذى ترجل
كان مغنيا رقيق الصوت والألماب
وكان حاملا صليبه يوم ارتحل
وسرة .. وقبعة
أودعتها .. أغشيتى .. طارت بها
شرارة حامنها حط على قلبى
على اليبادر
وأودعت حتى الحفاائر
فنته من ضلوعها
غاصت قوائى .. أنا غرعبا
رجعت بعد ألف عام
أنا الجواد الطامن المكابر

إن الصورة في المقطع السابق تتخذ أبعادها المذكورة سابقا ، فالفارس الذى ترجل بأخلاقه الشجاعة يومىء إلى الشاعر نفسه لتتداخل ذاته وتضاد في نفس الوقت — مع الواقع ، فتجسم الدوال متوترة دراميا — فارس ولى نفس الوقت يجعل صليبه — الأغنية شرارة — اليبادر الحفاائر فيسم هنا تفاعل خصب بين الدوال المتضادة المتبادلة ، حيث إن مجاورها يقيم فيها بينها حواراً هامسا يستطيع الفارس المتحضر اكتشافه والتنمى باستنساخه وقراءته ..

كما أن المقارفة تتجلى بوضوح في نهاية المقطع ، وتنتقلنا إلى فكرة البحث عند الإخريين وإلى الطائر الفينيقى الذى يعيش كل عام في الربيع إلا أن الشاعر استعار هذه الفكرة الأسطورية إلى حصانه الأسطورى .

يهد الميزات الأسلوبية والبنائية نستطيع الدخول إلى الرواق الشعرى لدى حسن فتح الباب الذى مازالت التجربة الكونية تفض حروفه ، وتشغل فواصله وتفتعلاته .. في تجارب شعرية هاصرة وأعية بطييمة الموقف والحياة ، فقصائد ابن شرعى للواقع .. لا يكتب من الذاكرة إنه يحول ما حل شفاه الناس إلى شعر ، لهذا فهو شديد التمسك بالواقع في شعره منذ صدور ديوانه الأول ومن وحي بور سعيد سنة ١٩٥٧ حتى أحداق الحياه .. وبين هذين الديوانين تقع رحلة الشاعر وتمرسه بالحياة والفن وعدابات الشعر الجميلة .

الرؤية الأولى : كونية : تعيد
صياغة الكون شعريا ، تحادته ، تفرم
نار الكلمات بأسطحه تمر عن مفرداته
الجالية : البحر ، المطر ، الشمس ،
السحاب ، الأرض ، السريع ،
والأشجار ، الطيور .. الخ ولكن هذه
المفردات تغني ذاتها من خلال الدخول
في حومة التجربة الذاتية وتفاعلها
بها ..

الرؤية الثانية جمالية : تختزل اللغة ،
تؤثر صورها ودلالاتها وتؤثر البنية
اللغوية بإطار مورفولوجي .

وقد تعامل الشاعر مع اللغة في عدة
مستويات : —

— اللغة التشكيلية : والمقصود بها
تجميل النصوص بمفردات في طبيعتها
شاعرية ، ورومانسية شجية كالربيع
والأشجار والبحر والبر .. مثلا .

— اللغة الدرامية : وتختلف تراكيبها
في أنا الشاعر من خلال تحدته عن
تجاربه وشجونه عن رحلاته الواجبة
نحو الحرف وإبداعه ..

— اللغة المجازية : وهي التي يفسر
فيها الشاعر مشافله ويرمز فيها
نصوصه موحيا بها بحيث نستطيع أن
نفسر وقد حملتنا سحابة وراء الكلمات
عند قراءتنا لها كما يقول (ليوبسترد) :
يقول الشاعر : —

عادت إلى حكني معصوبة العينين
ولم يعد قلبي الخلق
وكان حزني أنني أحزن
وأن من لديه ما أريده
لا يعرف الأحزان .

وإذا كان متن الديوان يضم ٦٢
قصيدة فإن ثلثي قصائده منها طويلة
وهي : — (غريب في القرية) —
أحداق الجبل — دم على البحيرة —
متولى — الجبل — أنت وأنا — العودة
إلى البحر — استطرادات في قصة
أليس — ويقودنا هذا الفصل بين
القصائد الطويلة والقصيرة إلى تساؤل

قراءة في (أحداق الجبل)

عبد الله السمطي

معها وعصرها .. فبرمز الشاعر فيها
الواقع والذات ويكتف رؤيته
يقول : —

ولدت تحت عالم لم يكتشف
ولم يكن له سفن
للم أجد طفولي
فكانت اللعبة أن يصمت كي أسمع
ما لا يصرون
فكان صمقي .. ظل بيتنا بغير
سقف

ومعطفى صدى رياح تختفى
في قاعها السحيق طلعة الشموغ
طفل بغير معطف .. ولا دموع .

إن الهاجس الجوهرى في هذا
الديوان والذي يتمثل في الاختزال ،
اختزال الواقع إلى حلم والحلم إلى لغة
واللغة إلى نص شعري له ميكله وبنية
وله سمته ويمسحه هذا الاختزال الذي
يبدأ في الدواوين الأخيرة للشاعر خاصة
في «مواويل النيل المهاجر» و «وردة
كنت في النيل خيبتها» يتحرك فيه
الشاعر بتكتيف وإدراك لطبيعة النص
القصير أو ما يمكن تسميته بالنص
الصوت ، ويستند هذا الاختزال على
رؤيتين :

في رؤية شعرية جديدة يخطو الشاعر
حسن فتح الباب خطوة مميزة نحو
الفعل الشعري التشكيلي الذي يركز
في عتواء على شعرية الصورة وتكتيفها
وتفاعل الدوال وإخصابها وإقامة
علاقات دلالية مغايرة للمألوف أرهاصا
بخلق بنية تصويرية إبداعية تتجج الواقع
وتعيد صياغته شعريا ..

ففي ديوانه الحادى عشر وأحداق
الجبل ، الصادر في نوفمبر ١٩٩٠
والذي يقدم فيه الشاعر حسن فتح
الباب تجربة جملة تمتاح من تجاربه
السابقة الفعلية فتتجج عليها وتغايها ،
تجاوزها وترصد إيقاعها الواشي في
النفس في كينونته الداهشة الطافحة
بالدلالة ..

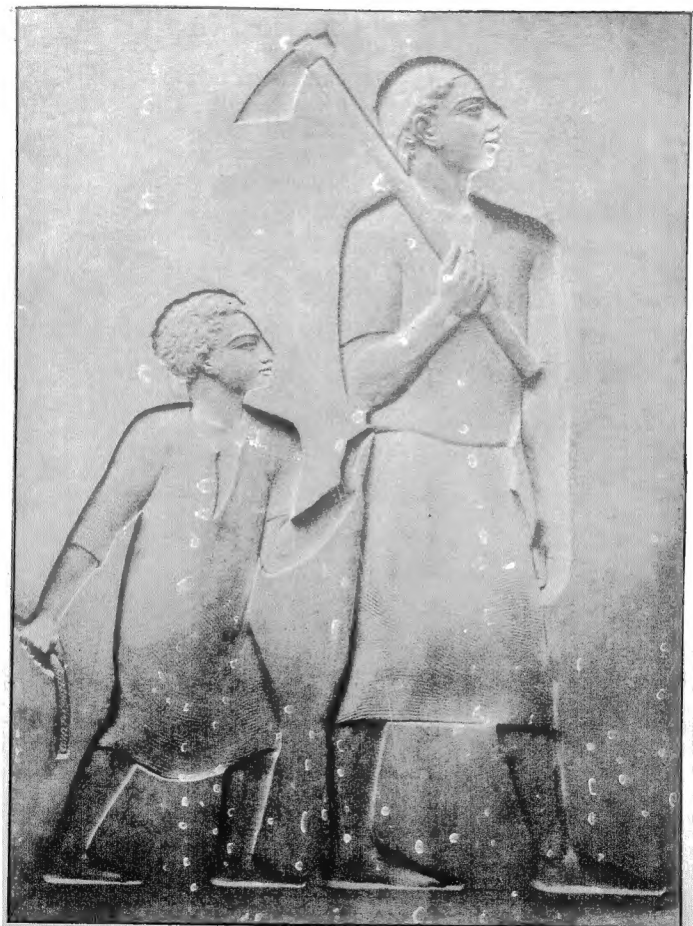
في هذا الديوان تلمح تغيرا لدى
شاعرنا عن دواوينه السابقة وهو قربه
الشديد من النص وبنية ، فمعظم
نصوص الديوان قصيرة على شكل
«السوناتا» إلا أن الشيء الباهد هنا هو
« هذه النصوص القصيرة متشابكة إنها
تتشكل ذائفة متوافقة مضمونيا ، تدور
حول أشرا عامة / خصوصية في آن
واحد ، فهي عامة لأنها تشفى
مردوديتها من الطبيعة والإنسان
والكون والبحر والأشجار والسياء
وما فيها .. الخ وخصوصية لأنها تمثل
تجربة الشاعر وحدهم بالأشياء وتجاربه

من لوحات الفنان محمود مختار









الفارس
للفنان الجزائري محمد راسم



من مآذن القاهرة
للفنان المصرى حسين العزبى

